P II
0584

teatrul

4

1957

teatrul

REVISTĂ EDITATĂ DE MINISTERUL ÎNVĂŢĂMÎNTULUI ŞI CULTURII
ŞI DE UNIUNEA SCRIITORILOR DIN R. P. R.

COLEGIUL DE REDACŢIE

Camil PETRESCU (preşedinte), Simion ALTERESCU, Aurel BARANGA, Margareta BĂRBUŢĂ, Radu BELIGAN, Mihail DAVIDOGLU, Dan NASTA, Irina RĂCHIŢEANU, Florin TORNEA, George VRACA

Redactor-şef: Horia DELEANU

teatrul

aprilie **4** 1957

anul II

Pag.

Consfătuirea oamenilor de teatru . . . 3

Ecaterina OPROIU **Dramatism cerebral sau seducția laboratorului** 17
Sanda RADIAN **Șase autori în căutarea unui personaj** . 23
A. STEIN **Însemnările unui dramaturg** . . . 29
Florian POTRA **Cronica dramatică în provincie** . . 33

DISCUȚII

. . . despre „Național" 39
(Ion Marin SADOVEANU — Perspective; REDACȚIA — Unele concluzii)

. . . despre dogmatism în critica dramatică 44
(H. ZALIS)

. . . despre repertoriu 48
(Ion ȘAHIGHIAN, C. SINCU, D. D. NELEANU)

Horia DELEANU **Prin orașe și teatre germane (I)** . . 51

CRONICA

H. DEL. **Scrisoare de departe** 69
Mircea ALEXANDRESCU — De Filippo, autor cu mesaj; Roadele improvizației; Ion D. SÎRBU — Între iluzie și adevăr; Comicul gras al batjocurii; D. VLAD — Succes semnificativ; Al. POPOVICI — O experiență neconcludentă 72
Petru COMARNESCU — Scenografia 85
Clar — obscur 88

D-ale teatrului, *caricaturi de Cik Damadian* . . 90

BIBLIOTECA ACADEMIEI

..203.433

INSEMNĂRI

Pag.

Florin TORNEA — Prin prisma afectivităţii retrospective . . . ; **Fl. P.** — Candoarea amară a lui Yves Montand ; Eminescu la „Naţional" ; Contraserviciile unui turneu ; **Valentin SILVESTRU** — Apel indirect ; **T. STAICU** — Cultură teatrală ; **Ion BARNA** — O păcăleală 91

MERIDIANE

Experienţele teatrului suedez ; Ecoul unei vizite 100

Ştiri din . . .

U.R.S.S., Italia, R.P. Bulgaria, Franţa, R. Cehoslovacă, Anglia, R. P. Polonă, Irlanda, R. P. F. Iugoslavia, Brazilia, Danemarca 109

TRIBUNA CITITORULUI 110

CALENDAR 111

Coperta : Toni Gheorghiu

Consfătuirea oamenilor de teatru

Dezbaterile ce au animat Consfătuirea oamenilor de teatru — materialele căreia au început să fie publicate în numărul trecut al revistei noastre — au atins de multe ori complexitatea de probleme corespunzătoare nenumăratelor aspecte ale vieții noastre teatrale.

Axați pe unele dintre aceste probleme, ce i-au preocupat în mod deosebit, sau făcînd un larg tur de orizont al activității pe acest tărîm în răstimpul anului care s-a scurs de la precedenta consfătuire, vorbitorii și-au adus fiecare contribuția, și-au mărturisit punctul de vedere, și-au împărtășit experiența ori au cerut sfatul și sprijinul celor mai competenți.

În cîmpul teoretic, problemele cele mai des abordate au fost acelea privind rolul teatrului în societate, repertoriul, arta spectacolului, regia, critica dramatică. În același timp, pe planul gospodăririi colectivelor teatrale, problemele au fost ridicate pornind de la măsura recent aplicată și de mare importanță, a descentralizării și sfîrșind cu chestiuni de interes local.

Menirea teatrului

Funcția, menirea teatrului în societatea noastră, rolul lui educativ în ridicarea nivelului cultural al maselor au determinat o seamă de participanți la discuții să abordeze acest aspect, să-i sublinieze importanța și totodată, ca un corolar imediat și indispensabil, să discute problema repertoriului. Cu acest prilej, s-au expus prețioase puncte de vedere, vorbitorii cerînd de multe ori și lămuriri, ivite din necesitatea unei juste orientări, acum cînd prin noile măsuri de descentralizare ce aduc o mai mare autonomie teatrelor, se creează și o mai mare responsabilitate conducerilor.

În cadrul acestor probleme, dramaturgul *Aurel Baranga* a ținut să arate principiile după care se călăuzește arta în genere și implicit cea scenică, în statul nostru democra-popular,

„Arta trebuie să reflecte strădania poporului pe drumul cuceririi unei societăți noi, iar scriitorul este cu atît mai mare cu cît el poate reflecta în opera sa epoca în care trăiește.

Astfel înțeleasă arta, ea are un rol profund educativ, profund social. Circulă în ultima vreme o sumedenie de interpretări din diverse surse, unele verificate și de noi, altele mai puțin verificate. Sînt interpretări, uneori fericite, alteori exprimînd doar jumătăți de adevăruri, ceea ce este la fel de periculos ca și exprimarea unei erori.

Arta ca mijloc de influență este un factor de călire a conștiinței constructorului societății socialiste. De la acest principiu nu ne vom abate. De pe această poziție vorbesc în numele scriitorilor și dramaturgilor care, cu toate greutățile pe care le întîmpinăm, ne străduim să înfățișăm, fiecare după puterile lui, ceva din strădania colectivă a acestei lupte patetice pe care o trăim.

Lupta pentru socialism, atît pe plan intern, cît și pe plan internațional, nu este o luptă ușoară. De asemenea lupta pentru o artă care să înfățișeze această luptă pentru socialism este la rîndul ei foarte grea și vă rugăm să ne credeți că este foarte anevoios să izbutești într-adevăr o lucrare pe un drum care n-a fost întotdeauna umblat. Țin să spun însă, de la bun început, că în numele acestor greutăți nu venim să cerem credit pentru propriile noastre lipsuri.

Artista poporului Lucia Sturdza Bulandra a subliniat în expunerea sa rolul educativ însemnat pe care-l are teatrul în viața poporului nostru.

Acad. *Tudor Vianu* a analizat mai întîi raportul general și, menționînd ca o lipsă a acestuia faptul că nu a subliniat îndeajuns nivelul înalt pe care trebuie să-l aibă arta scenică, s-a ocupat în special de acest aspect și a spus :

„Teatrul a fost întotdeauna școala popoarelor și nu se poate să nu i se recunoască astăzi, această calitate. Teatrul este însă o școală care își comunică învățăturile și îndemnurile lui pe o cale specială și anume : pe calea desfătării artistice.

Cred că pronunț un adevăr util, observînd că teatrul nu trebuie să fie numai o tribună de pe care se pot auzi adevăruri grave și se pot primi îndemnuri bune, dar că el trebuie să fie un loc al desfătării artistice.

Toată învățătura directorului de teatru, a actorilor și a regizorilor, cele mai bune intenții ale lor rămîn inutile dacă în fața spectacolului întregit prin silințele lor, nu ajung să rîd cu cea mai bună dispoziție, sau să simt fiorul duioșiei.

Scopurile educative ale teatrului nu pot fi deslușite decît dacă ideile și îndemnurile lui sînt duse de valul emoției dramatice, comice sau tragice. Teatrul nu poate instrui și perfecționa pe nimeni decît prin seducția lui.

Dar pentru aceasta este necesar ca autorii să nu se așeze pe pozițiile artei cu tendință. Un autor valabil este acela care simte un conflict al vieții din jurul lui, îl prezintă în forma maximei lui tensiuni și-l rezolvă prin explozia rîsului sau a catastrofei tragice".

Punctul acesta de vedere a surprins, desigur, convingerile artistice ale participanților la Consfătuire ; de aceea el a stîrnit firești și numeroase intervenții lămuritoare.

Directorul general al artelor, tov. *Paul Cornea,* s-a referit în expunerea sa la diverse intervenții pe această linie și a arătat :

„Ținta noastră e ca, rezemîndu-ne pe tot ce e înaintat în tradiția națională să facem din teatru o artă care să vorbească poporului despre problemele ce-l frămîntă, care să se înalțe pînă la dimensiunea gravă și tulburătoare a vremurilor noastre. Teatrul nu poate fi conceput de noi în afara funcției lui educative. Mesajul de a sluji prin reprezentația teatrală luminării maselor și emancipării lor din cleștele servituții materiale și spirituale răzbate pînă la noi din hăul vremurilor. Astăzi, teatrul este un instrument al educației socialiste. Evident, instruind, trebuie să amuze, lucrînd asupra conștiințelor trebuie să placă, transmițînd un crez trebuie să-l facă sensibil prin mijloacele ficțiunii artistice. Principialmente, noi nu vedem un antagonism între a comunica o idee (în accepția largă a cuvîntului) și a crea o desfătare. Nici nouă, ca și acad. Vianu, nu ne place la teatru o lecție de filozofie. Estetica marxist-leninistă repudiază operele care se susțin pe tematică, dar unde valorea artistică e castrată. Oricît de nobile intenții ar avea un autor, ca să mă convingă, el trebuie să lucreze cu imagini artistice adecvate.

Tov. acad. Vianu, pe care-l stimez în mod înalt pentru erudiția, temeinicia și ponderea spiritului său cît și pentru marile servicii aduse culturii romînești, a avut în cadrul intervenției la această consfătuire, unele formulări care, neelucidate, pot crea confuzii. Afirmînd că o condiție a operei dramatice trebuie să fie de a plăcea, d-sa a avut deplină dreptate. Mergînd mai departe și avansînd că „autorii nu trebuie să se așeze pe pozițiile artei cu tendință", tov. Vianu a greșit. Căci din faptul incontestabil că o piesă trebuie să mă seducă, nu rezultă de loc că ea nu transmite spectatorului un mesaj. De altfel, tov. Vianu a mai spus: „Scopul literaturii dramatice e să favorizeze ecloziunea unei emoții umane, nu să transmită o idee filozofică". Admițînd, ceea ce e fals — că opera dramatică are drept mobil numai să favorizeze „ecloziunea unei emoții" —, oare nu e legitimă întrebarea dacă nu cumva această emoție nu e chiar tendința izgonită înainte din cîmpul creației artistice? Căci emoția e ea însăși orientată într-un sens: al dragostei sau al urii, al înduioșării sau al împietririi ș.a.m.d.

Problema artei cu tendință a fost mult discutată în ultimele zeci de ani. În cultura noastră, Gherea a apărat împotriva lui Maiorescu principiul artei cu tendință. Ibrăileanu a fost și el printre adepții tendenționismului. Critica nouă, marxist-leninistă, fructifică la noi această moștenire prețioasă. Pentru noi e neîndoielnic că o operă literară, chiar în pofida intențiilor autorului ei și cu atît mai mult cînd autorul e conștient de aceasta, reflectă o anumită poziție, implică militarea pentru un anume punct de vedere, are așadar o tendință.

În același timp, recunoscînd faptic existența tendinței, noi nu neglijăm modalitatea ei specifică de întruchipare în artă. De dragul temei nu sîntem dispuși să amnistiem imperfecțiuni artistice, deoarece sîntem absolut încredințați că cea mai bună temă este discreditată de o tratare proastă.

Menirea teatrului rezultă din esența sa de artă umanistă. Reprezentația dramatică are virtutea exemplarității. Ea vorbește conștiinței oamenilor, indicîndu-le modele de urmat, erori de ocolit, aducîndu-le mîngîiere în ceasuri de restriște, îndemn și îmbărbătare.

Teatrul este o școală de instrucție civică. Prin marea sa putere de radiație, el poate contribui hotărîtor la procesul de plămădire sufletească a colectivității. De aceea, în epoca noastră, cînd problema construirii unei orînduiri de dreptate și progres social a devenit o chestiune a maselor de milioane, avem datoria mai mult decît oricînd să subliniem funcția educativă a teatrului: teatrul depozitează cele mai bune tradiții de cultură ale poporului; el trebuie să propage în cele mai largi mase ceea ce este cu adevărat înaintat și progresist, să unească oamenii în luptă pentru un viitor socialist, să cultive ideile păcii și prieteniei între popoare".

Tovarășul *Ion Pas*, prim-locțiitor al ministrului Culturii, a ținut să aducă în această privință o precizare:

„Statul democrat-popular, oamenii muncii al căror efort și elan sînt temelia și pîrghia puterii democrat-populare, înțeleg, prețuiesc necesitatea sprijinirii, dezvoltării culturii. O înțeleg, o prețuiesc, creează pentru ea cît mai bune condiții, îi prețuiesc, îi iubesc pe slujitorii ei, cerîndu-i doar, cerîndu-le, ca ea și ei să ajute cauza care în fond este a tuturora: înflorirea patriei, dezvoltarea progresului în toate sectoarele vieții, apărarea păcii, construirea socialismului.

Se cere prea mult? Nu mi-ar veni să cred. Eu îi port academicianului Tudor Vianu o veche și caldă și statornică prețuire. Prin atașamentul său el face parte din acea intelectualitate avansată despre care tov. Gheorghiu-Dej declara la Congresul al II-lea, că partidul o consideră „o mîndrie a poporului nostru", ea participînd astăzi la opera de dezvoltare a culturii pusă în slujba poporului.

De aceea, fie-mi îngăduit să consider și eu că d-sa conferă teatrului zilelor noastre o funcție mult prea limitată în raport cu îndatoririle lui; aceea a plăcerii, a desfătării.

Numai atîta să primească omul zilelor noastre, făuritor al unei noi istorii, al istoriei vieții sale și a patriei sale ? Firește că omul zilelor noastre nu se duce la un spectacol și nu pune mîna pe o carte cu dorința de a se plictisi. Dar el vrea și are nevoie de ceva mai mult : de un spor de cunoștințe, de oglindirea vieții lui, de un răspuns la problemele lui".

Repertoriul

Ocupîndu-se de problemele repertoriului, vorbitorii au salutat măsurile de ordin administrativ menite să ducă la o alcătuire mai justă, mai variată și mai bogată a repertoriului :

„Este sigur — a remarcat acad. *T. Vianu* — că repertoriul original s-a îmbogățit în ultimii ani. Dar cîte nume noi au apărut, cîte talente noi au fost descoperite, cîte noi reputații s-au format ?

Numărul acestora ni se pare prea mic, față de posibilitățile existente".

Valentin Silvestru a expus o serie de principii menite să călăuzească alcătuirea repertoriului :

„Dacă privești repertoriul nu poți să nu te gîndești la problema interesantă că repertoriul trebuie să corespundă măreției epocii revoluționare în care trăim. Trebuie să educăm generația tînără în spiritul eroismului, al curajului.

Firește, la noi există o înțelegere foarte largă în problema repertoriului, se joacă piese de autori foarte variați, dar trebuie să se aleagă piesele cele mai reprezentative ale acestor autori.

Există studiouri la Teatrul Național din Cluj, la Teatrul Național din București, care ar trebui să devină cu adevărat studiouri și nu săli anexe ale teatrului. Aici ar fi poate nimerit să se înceapă activitatea cu o piesă inedită, care n-a fost încă jucată în țară. Dacă s-ar studia cu mai mare atenție problema alcătuirii repertoriului, s-ar putea fixa titlurile pieselor clasice, la fiecare teatru, pe o perioadă mai lungă și nu de la o stagiune la alta. Piesele existente se pot organiza într-un repertoriu de perspectivă, pe vreo trei ani înainte. În felul acesta s-ar degaja unele forțe din teatru pentru a lucra cu autorii. La unii tovarăși, problema aceasta a muncii cu autorii se circumscrie la colaborarea cu autorii locali. De ce oare scriitorii din București să fie numai ai teatrelor din București ? Aici ni se pare că ar trebui stabilită o mai strînsă legătură între Uniunea Scriitorilor și toate teatrele țării. Există dorința din partea multor teatre de a juca piese romînești bune. Dar puțini pun umărul la rezolvarea acestei sarcini și mulți au tendința de a judeca rău, pătimaș, creațiile dramatice existente.

Trebuie să existe și la noi o lege prin care teatrele să fie obligate a reprezenta literatura dramatică națională într-un procent anumit, în fiecare stagiune. Poate cu timpul unii directori, regizori, actori vor încerca acel sentiment adînc de mîndrie de a lansa o piesă pe care n-a jucat-o nimeni niciodată și care prin viața pe care i-ai insuflat-o tu, în teatrul tău, a pornit către toate celelalte teatre ale țării, și nu numai către ele".

Regizorul V. Sacerdoțeanu a propus ca piesele care vor fi jucate să fie cunoscute cu o stagiune înainte și să se înceapă din timp și lucrul cu pictorul scenograf.

Directorul Teatrului din Bacău, tov. Coman, a emis părerea că în privința alcătuirii repertoriului, aceasta fiind o problemă de formare a gustului publicului, ar fi bine să se elaboreze un repertoriu general, un plan general pe țară, iar Ministerul să vegheze atent la alcătuirea repertoriului fiecărui teatru.

Literatura dramatică originală, actualitatea tematică a acestei literaturi au ocupat, cum era și firesc, un loc însemnat în dezbaterea problemelor repertoriului.

Dramaturgul *Aurel Baranga* s-a oprit asupra acestei probleme ca şi asupra relaţiilor dintre dramaturgi şi teatre:

„Este o problemă din cele mai spinoase şi cu un caracter uneori dureros, pentru că, aşa cum ştim, aceste raporturi prezintă uneori şi aspecte chinuitoare pentru ambele părţi.

Trebuie să ne întrebăm de ce s-a ajuns la aceste raporturi? Cred că o bună parte a vinii acestor raporturi, nedorite de către ambele părţi, ne revine nouă scriitorilor, în primul rînd. Eu voi insista asupra greutăţilor pe care, implicit, le întîlnim, dar este sigur că peste aceste greutăţi, obligaţia noastră majoră, a noastră a autorilor, era să dăm teatrului lucrări care să stîrnească interesul spectatorului. Cred că intră în domeniul tributului grav pe care l-am plătit cu toţii dogmatismului faptul că n-am dat aceste opere inspirate, care să impresioneze publicul, să-l emoţioneze. Dimpotrivă, părîndu-ni-se uneori — şi nu rareori — că tema este suficientă ca să justifice lucrarea, indiferent de realizarea artistică, deci dînd teatrului nostru lucrări care păcătuiau uneori grav sub aspectul interesului pe care se cuvenea să-l stîrnească, din pricina faptului că prezentam de multe ori aspecte trase în serie, n-am reuşit întotdeauna să iscăm în public acea caldă dragoste pentru piesele noastre".

Pe de altă parte, dramaturgul Tiberiu Vornic a abordat problema calităţii dramaturgiei originale, ocupîndu-se de principiile de măiestrie artistică, pe care autorii noştri ar trebui să le aibă în seamă în crearea operelor lor, principii menite să ducă la îndepărtarea slăbiciunilor de care suferă multe din lucrările noastre dramatice, mai vechi şi mai noi. Printre acestea: schematismul şi idilismul.

În concluziile trase la sfîrşitul Consfătuirii, tov. *Paul Cornea* a adus în legătură cu problemele repertoriului o precizare, arătînd care trebuie să fie liniile directoare în alcătuirea lui:

„Ce dorim cu toţii? Să obţinem o înflorire a mişcării teatrale a ţării pe baza unei întreceri libere a colectivelor de creaţie, promovînd în forme diverse şi specifice o artă pătrunsă de patosul înnoirilor, emoţionantă şi convingătoare, capabilă să răscolească sufletele, să le înalţe şi să le contopească într-o aceeaşi respiraţie colectivă. Dar aceasta înseamnă în primul rînd a găsi metodele unei juste formări a repertoriului şi ale întruchipării lui scenice corespunzătoare.

În ce priveşte alcătuirea repertoriului criteriile de utilizat sînt clare. S-a vorbit despre ele pe larg în cursul consfătuirii. Teatrul trebuie să aibă în vedere sarcina lui socială, interesele politicii de stat, nevoile locale, structura trupei şi posibilităţile bugetare. Esenţialul este de a ţine repertoriul în pas cu nevoile vremii, de a urmări prin el îndeplinirea funcţiei educative a teatrului, de a sluji creaţia autohtonă şi a favoriza maxima desfăşurare a potenţialului actoricesc.

E profund dăunător că uneori, din pricina lipsei de discernămînt a conducătorilor unor teatre, se aduc în circulaţia teatrală lucrări de factură mediocră, cu sensuri echivoce. Munca investită în asemenea spectacole, ca de pildă a Teatrului Tineretului pentru montarea piesei „Fete rătăcite", e nerentabilă şi păgubitoare. Cu regret îţi spui că mijloacele aflate la dispoziţia noastră sînt prost folosite: cu cît am fi fost în profit dacă Teatrul Tineretului nu s-ar fi pripit să selecţioneze din repertoriul modern apusean o piesă a cărei precaritate artistică şi limitare ideologică o face contraindicată, ci ar fi ales una din lucrările dramaturgiei progresiste de care sîntem de multă vreme văduviţi".

După ce s-a referit pe larg la importanţa promovării dramaturgiei contemporane autohtone, arătînd că în centrul politicii teatrale stă sarcina stimulării prin toate mijloacele a autorilor de piese originale, tov. Paul Cornea a anunţat o serie de măsuri ce urmează a fi puse curînd în aplicare în vederea realizării acestui scop. În continuare vorbitorul a subliniat necesitatea unui repertoriu reprezentativ alcătuit din cele mai reputate valori ale dramaturgiei clasice și contemporane pe scena Naționalului din București, împlinindu-se astfel un deziderat mai vechi al opiniei publice și ridicînd prima scenă a țării la nivelul de exemplaritate de unde ea n-ar fi trebuit să coboare niciodată.

Regia

Mult dezbătuta problemă a regiei a continuat de fapt discuțiile începute în coloanele presei, la aceasta contribuind în însemnată măsură referatul ținut de regizorul Dan Nasta în numele cenaclului tinerilor regizori.

Așa de pildă, regizorul *Cornel Zdrehuș*, de la Teatrul de Stat din Oradea, a remarcat că în această problemă unii sînt gata să acorde prioritate actorului, alții regizorului.

„Părerea mea în această problemă este că mult mai bun ar fi fost exemplul care consideră relațiile dintre regizori și actori ca relații indistructibile și neapărat necesare în munca de creare a unui spectacol".

Acad. *Tudor Vianu* a adus în această problemă o seamă de precizări foarte utile, spunînd :

„Regia este, evident, o artă veche. Îmi închipui că au existat întotdeauna regizori, dar afișarea lor este un fenomen relativ recent.

Alex. Davila n-a semnat niciodată un spectacol, Paul Gusty și Const. Nottara numai în partea finală a carierei lor.

Este drept ca regia să iasă din anonimat, deoarece meritul ei trebuie recunoscut și recompensat.

Nu este însă justă o altă atitudine a regiei actuale — în multe părți ale lumii — și anume credința că operele dramatice sînt făcute pentru regizori și nu regizorii pentru operele dramatice.

Vreau să spun că unii regizori manifestă o ostentație, încarcă spectacolul prin decor, vînează efectul de surpriză, se comportă adică într-un fel pe care nu putem să nu-l dezaprobăm.

Regizorul este un artist din categoria interpreților și lucrarea lui trebuie să se mențină într-un cadru precis pe care se cuvine să nu-l depășească.

După cum n-am putea ierta unui violonist care ar adăuga partiturii variațiunile lui personale, tot astfel, nu pot aproba pe regizorii care intervin în chip prea insistent în spectacol.

Arta regizorului trebuie să fie pătrunzătoare, dar trebuie să rămînă modestă.

Regizorul trebuie să transforme un text dramatic într-un spectacol scenic și, în acest scop, adîncirea literară a textului și lucrul cu actorii aleși să-l interpreteze trebuie să rămînă principala lui preocupare.

Nu pot fi deci alături de regizorii care acoperă drama prin decor, sau care-și închipuie că drama este simplul pretext al unui spectacol.

Mai nouă, în sensul că se pune astăzi din nou, este problema metodelor regiei.

De cîtăva vreme, și într-un mod foarte îmbunătățit, o serie de tineri actori și decoratori au manifestat tendința îmbucurătoare a îndepărtării de naturalismul plat, convențional și banal, optînd pentru *stilizare* și pentru *simbol.*

Aceste încercări sînt cu atît mai vrednice de a obține adeziunea noastră, cînd ele se produc în direcția esențializării prin *stilizare* și a extinderii semnificației prin *simbol.*

Mie mi se pare însă că regizorii și decoratorii care utilizează astăzi stilizarea și simbolul nu dau o întrebuințare bună acestor metode artistice.

A stiliza înseamnă a simplifica un aspect al realității, îndepărtînd tot ceea ce este în el accidental sau neesențial, pentru a pune într-o lumină mai vie esența acelui aspect.

Tot astfel, simbolul artistic reprezintă produsul încercării de a extinde şi de a adînci semnificaţia unui lucru real.

Deci, stilizarea şi simbolul nu pierd, nici nu trebuie să piardă legătura cu realitatea. Aceste metode nu fac decît să esenţializeze şi să îmbogăţească semnificaţia unui aspect real.

Împotriva primejdiei unei astfel de degenerări, am vrut să previn pe unii din regizorii şi decoratorii noştri, atunci cînd mi-am permis a critica unele din operele lor".

Regizorul Ion Olteanu s-a oprit asupra unor aspecte privind activitatea în genere a unor regizori, asupra stilului lor de lucru şi deficienţelor ce decurg dintr-o lipsă riguroasă de organizare a muncii.

Gheorghe Leahu a căutat să aducă un răspuns disputei privind prioritatea regizorului sau actorului în spectacol, punînd accentul asupra importanţei colectivului în realizarea spectacolului.

Directorul Teatrului Naţional din Bucureşti, *Ion Marin Sadoveanu* a salutat referatul tinerilor regizori considerîndu-l un eveniment important în viaţa noastră teatrală :

„Ceea ce m-a satisfăcut în mod deosebit în referatul tinerilor regizori, a fost structura clară, plină, aproape ştiinţifică. O pasiune de vechi jurist şi logician m-a făcut să fiu încîntat de această construcţie care era asemenea unui tablou sinoptic, în care lucrurile erau călăuzite de formule, cu subtitluri, cu diviziuni, în care planul superior era ocupat de cutare caracteristică şi planul inferior de cutare caracteristică.

Deci, subliniind de la început încă aceste daruri ale referatului, pentru care felicit călduros pe alcătuitorii lui, cred că toate problemele pe care le cuprindea acest referat, privesc îndeosebi teatrul pe care am cinstea să-l conduc, pe numele lui, Teatrul Naţional din Bucureşti. Toate problemele organizatorice, tehnice, de perspectivă, de repertoriu, culturale, toate sînt acolo şi toate sînt şi în sarcina şi în alcătuirea programului de activitate al acestui teatru. Fie-mi îngăduit să opresc în mersul lui dintre trecut şi viitor acest mare teatru, această importantă instituţie de cultură teatrală cu vechi tradiţii din ţara noastră, care este Teatrul „I. L. Caragiale" şi să-l confrunt cu cîteva idei esenţiale din acest referat.

Mă gîndesc întîi la problema pe care cu multă claritate şi multă impetuozitate o punea referatul şi anume la necesitatea unui colectiv şi la necesitatea unui spirit rector al acestui colectiv, al unui regizor care să se identifice cu acest colectiv, care să aibă toată încrederea, să aibă încrederea aproape fanatică a acestui colectiv şi care în forma aceasta să construiască lucruri admirabile.

Acest detaşament de luptă artistică, fanatizat cum spuneam adineauri. de prezenţa unui mare regizor — formulă în care cred cu fermitate — a existat pretutindeni acolo unde au existat mari înfăptuiri de teatru : a existat la Antoine, a existat desigur la Reinhardt, a existat la Copeau şi a existat mai ales la Stanislavski.

Acest detaşament fanatizat de luptă artistică este revendicat şi afirmat de referat ca formula cea mai eficace pentru realizări deosebite şi pentru un progres în viaţa teatrală.

Teatrul Naţional a fost şi trebuie să fie neapărat rezultanta mişcării teatrale din ţară, ca spirit, ca disciplină, ca repertoriu, ca stil. Cîteva zile la rînd am obosit scriind la articole, dînd interviuri şi repetînd permanent acelaşi cuvînt : stil, stil al Teatrului Naţional. Deci stilul Teatrului Naţional trebuie să fie şi este o noţiune complexă rezultată din datele lui istorice şi care totuşi nu se poate suprapune şi nu s-a suprapus niciodată exact, n-a acoperit complet formula pe care ne-o oferă regizorii cei tineri şi cu care adineauri spuneam că sîntem de acord.

Această formulă a existat cîndva inclusă în viaţa Teatrului Naţional, dar cum spuneam, ea n-a acoperit totul şi formula aceasta cea mai apropiată de noi în timp — mă gîndesc şi o ştiţi şi dvs. toţi — a fost formula lui Paul Gusty.

Paul Gusty, la un moment dat, a fost la Teatrul Naţional din Bucureşti regizorul acesta pe care îl visează cenaclul tinerilor regizori şi pe care îl dorim şi noi. Totuşi, Teatrul Național din București n-a fost numai atît ; Teatrul Național din București, de acolo de unde el vine, a fost o înșiruire de eforturi și un permanent depozit de înaintări și de creații, de obișnuințe și de tradiții, transmise de la o generație la cealaltă în continuare, în care, la un moment dat, într-o eroică epocă profesională, Paul Gusty a reușit să polarizeze încrederea trupei Teatrului Național. El însă nu era singur : pe lîngă el, care nu era exclusiv, mai lucrau la Teatrul Național și alți regizori cu același succes".

Tot în problema regiei și a raportului tinerilor regizori dramaturgul *Aurel Baranga* a arătat următoarele :

„Trebuie să spun de la început că acest mod de manifestare, independent de un anumit ton gongoric de exprimare, pe mine m-a satisfăcut. Majoritatea ideilor sînt demne de a fi luate în studiu. Am totuși — și ar fi firesc să fie astfel — cîteva rezerve. Vă amintiți cu ce plasticitate vorbeau tinerii regizori de faptul că unii regizori neexperimentați abuzează de acest material de viață care este actorul. Dar nu înțeleg de ce regizorii tineri care vorbesc cu atîta grijă de materialul uman care este actorul, își îngăduie să vorbească atît de nedrept de „balastul" din teatru. Mărturisesc că termenul „balast" reușește să-mi dea o stare fiziologică neplăcută. Eu cred că trebuie să ne apropiem de această problemă cu mîini de frate, și să nu facem concedieri decît după ce ne-am convins că nu există realmente posibilități artistice, numai după ce am văzut că în rîndurile lor nu există oameni care ar fi în stare să izbutească reale creații de artă.

Mi s-a părut, de asemenea, că se strecoară în concepția tinerilor regizori, în ceea ce privește regia, o anumită mentalitate îngustă, de castă.

Au fost învinuiți directorii de teatru că pun în scenă. Aceasta îmi aduce aminte de o scenă dintr-un film vechi sovietic „Circul". Acolo toată lumea striga că o femeie a avut un copil cu un negru. Și aceasta pînă ce s-a găsit cineva de la galerie care să spună : „Ei și ?" Într-adevăr — ei și ? Se face atîta gălăgie în jurul faptului că directorii pun în scenă. Nu s-a găsit încă nimeni care să spună și aici : „ei și ?"

Vreau să aduc la cunoștință că marii regizori ai lumii n-au avut titluri universitare, după cum nici marii poeți n-au absolvit întotdeauna cursurile școlii de literatură".

Regizoarea *Marietta Sadova* a ținut să precizeze printre altele poziția sa în legătură cu problema stilului Teatrului Național :

„Dați-mi voie să vă spun că mult vînturata idee, în care crede și directorul Teatrului Național, dar eu nu cred, a acelei personalități cu bagheta magică nu este o soluție pentru noi. Desigur că se poate întîmpla ca o mare personalitate care are ceva de spus să adune cîțiva actori în jurul ei și să vină să adauge în mișcarea artistică a unui teatru noi aspecte, noi moduri de exprimare a textului dramatic, care sînt împrospătate din punctul de vedere al montării, al jocului etc., deci, este aici vorba de o nouă formulă de teatru.

Dar, Teatrul Național nu merge pe formule la modă — și bănuiesc că cei ce acționează în Teatrul Național, cei patru regizori, au atîta maturitate artistică, încît să-și spună că ei trebuie să-și subordoneze personalitatea lor, sau să fie creatori de nou în măsura în care nu fac modă de sezon, pentru că asemenea lucruri nu sînt îngăduite cînd deservești o instituție care și-a sărbătorit un centenar de activitate, care și-a format o tradiție și la care tradiție noi trebuie să adăugăm experiența, pasiunea și spiritul nou al timpurilor noastre.

Și atunci este cazul să ne întrebăm : dar ce trebuie să adăugăm noi ? Care este spiritul nou al timpurilor noastre ? Eu cred că acest spirit nou — dacă noi vrem să-i răspundem — poate fi găsit în concepțiile noastre despre fiecare piesă, în filonul nu numai al lucrurilor cunoscute, ci din ceea ce ele iradiază, privite cu ochii noștri și cu experiența noastră de astăzi. Eu, astăzi cînd citesc un text de Shakespeare, de Molière, de Caragiale sau de un mare autor contemporan, prin faptul că mi s-au deschis ochii și am înțeles că sînt un actor nou de teatru, însemnează că nu sînt ceva rupt de restul lumii. Eu am fost actor și știu că trebuia să simt lucrurile pe care le spun, dar nu știam exact care este misiunea noastră de artiști. Ei bine, în momentul în care înțelegerea mea este alta, în momentul în care știu că de la mine se așteaptă nu numai realizarea mea, dar înțelegerea și bucuria țării întregi, trebuie să privesc altfel un text, să rezolv altfel o problemă de regie, să rezolv altfel o problemă de actorie. Pe mine nu m-ar mulțumi dacă ar trebui să repet azi pe aceleași date ca acum 10 ani. Problemele mele sînt astăzi altele, modul meu de a influența spectatorii este astăzi altul, fiindcă știu că răspunderea mea, ca actor sau ca regizor, este alta. Și de pe această poziție, părerea mea este că nu o singură personalitate, fie ea regizor sau director, ci suflul întregului colectiv, suflul tuturor actorilor, nevoia tuturor de a deservi o instituție, trebuie să fie legea noastră. Eu sînt un nou venit în Teatrul Național dar țin să spun că pînă la proba contrarie, aici este o mare bătălie de dat : bătălia împotriva scepticismului, bătălia împotriva iubirii de sine, mai multă demnitate, un alt fel de comportare a oamenilor — o știm de la munca de repetiție — să nu mai domnească acel spirit dezordonat, dezorganizat. Din aceste mici lucruri, care apar neînsemnate, se poate scoate mult, dacă directorii de scenă și tinerii regizori sînt pătrunși de adevărul lor".

În cuvîntul său de închidere, tov. Paul Cornea s-a oprit asupra activității cenaclului tinerilor regizori, arătînd importanța pe care aceasta o are în viața noastră teatrală prin suflul înnoitor, prin stimulentul pe care-l aduce, prin spectacolele de înaltă ținută artistică pe care tinerii regizori, membri ai acestui cenaclu, le-au realizat.

În același timp, tov. Paul Cornea a schițat un întreg program de activitate pe care Direcția Teatrelor își propune să-l înfăptuiască. Este vorba în primul rînd de sprijinirea inițiativei, a încercărilor creatoare menite să imprime mișcării noastre teatrale un ritm încă mai viu, un aspect și mai variat. Problema ajutorului destinat teatrelor din regiuni va face obiectul unor preocupări speciale, preconizîndu-se urmărirea activității acestora de către maiștri ai scenei noastre. Dezbaterile asupra regiei dovedindu-se fructuoase, creatoare, ele vor fi continuate. Studiourile din București, Cluj, precum și celelalte care se vor înființa, vor fi urmărite îndeaproape. Un eveniment de o mare importanță îl va constitui fără îndoială concursul tineretului ce se va organiza în acest an, precum și decada din anul viitor care vor însemna prilejul de verificare și constatare a progreselor realizate. În sfîrșit, problema organizării de deplasări ale teatrelor din București în diferite regiuni ale țării va fi privită cu deosebit interes și se vor căuta soluții pentru aducerea la îndeplinire a acestui proiect.

Critica dramatică

Problema criticii dramatice a fost de asemenea abordată de o serie de vorbitori care au adus, la rîndul lor, critici precum și sugestii atît la adresa cronicilor din presa cotidiană, cît și din revista de specialitate „Teatrul".

Directoarea Teatrului Muncitoresc C.F.R. Giulești, *Elena Deleanu,* și-a exprimat satisfacția pentru contribuția pe care revista „Teatrul" o aduce la viața noastră scenică. În același timp, a ținut să-și exprime dezaprobarea față de unele cronici, dînd drept exemplu o cronică publicată în ziarul „Romînia liberă" : „Vă asigur că cronici ca acelea din „Romînia liberă" ne fac uneori să ne îndîrjim și să nu recunoaștem unele greșeli. Aș ruga redacția ziarului „Romînia liberă" să-i spună tov. cronicar principal că regizorii și actorii sînt capabili să primească critica dar făcută pe un ton mai academic".

Pe de altă parte, dramaturgul *Aurel Baranga* subliniază ca pe o scădere a criticii noastre dramatice faptul că nu întotdeauna a semnalat la timp unele deficiențe și greșeli ale dramaturgilor noștri :

„Critica teatrală nu ne-a semnalat de la început cu suficientă insistență și cu suficientă exigență deficiențele noastre, ci a păstrat o îngăduință care ne-a absolvit în ochii noștri de propriile noastre greșeli.

Acest lucru s-a răsfrînt și în faptul că unii directori de teatru, uneori împotriva părerii colectivului artistic care arăta că o anumită piesă nu are succes și că nici critica n-o apreciază, au ajuns totuși la concluzia că piesa trebuie totuși reprezentată împotriva slăbiciunilor notorii numai fiindcă tema prezintă interes. Asemenea lucrări, știm, n-au servit în mod strălucit cauza dramaturgiei noastre. Totuși am impresia că actualmente se desenează o altă tendință și că se sare dincolo de cal aruncîndu-se un oprobiu general asupra întregii noastre literaturi. Acest mod de a critica nici nu este sănătos. Noi avem totuși nevoie de o dramaturgie actuală, puternică, combativă, oglindind timpul nostru cu frămîntările și întrebările lui, timp măreț și unic cum n-a mai cunoscut istoria".

Horia Deleanu, redactorul-șef al revistei „Teatrul", a expus principiile călăuzitoare ce stau la baza activității revistei, cercetînd modul în care s-au realizat pînă acum ; el s-a oprit mai îndelung asupra problemei criticii dramatice, una din preocupările de seamă ale publicației :

„În afară de consemnarea critică a spectacolelor, am căutat să ne ocupăm și de critica literaturii dramatice, și, oricît ar părea de curios la prima lectură, și de critica... criticii. De mai multe ori s-a arătat că, critica nu atacă problemele esențiale ale teatrului și că se mulțumește să caute factorilor spectacolului numai nod în papură. Pentru a spulbera prejudecata infailibilității sentințelor critice, am folosit efecte de lumină, de „clar-obscur", de confruntare a diverselor opinii, încercînd să apreciem și activitatea cronicii dramatice alături de celelalte momente ale spectacolului și consemnării lui.

Din punct de vedere al criticii care a apărut în paginile revistei noastre, am încercat să nu facem cronica la zi obișnuită a fiecărui spectacol, ci să încercăm o cronică de probleme, care să-și justifice existența, cu toată întîrzierea apariției ei.

Vreau să mă opresc pe scurt și la problema mai spinoasă a receptivității criticii. Atîta vreme cît n-a existat o revistă de specialitate, cu apariție regulată, o serie de spectacole au rămas, prin forța împrejurărilor, în afara discuției. Mi se pare că situația aceasta nu era prea bună ; unii actori și regizori o preferau însă. Și aceasta din pricină că nu se prea împacă cu critica. Un lucru foarte semnificativ : actorii și regizorii cei mai înzestrați, cu o solidă suprafață artistică, nu se prea supără pe critică, ba mai mult, sînt dispuși să discute observațiile făcute. Cei cu o zestre artistică mai mică compensează această insuficiență cu o mare irascibilitate, care duce la rechizitorii aspre împotriva celor ce se încumetă să-i critice.

Noi făgăduim să nu ne lăsăm intimidați nici de sensibilitatea exagerată a unora, nici de lipsa de talent a altora. Fără îndoială că această „severitate" angajează din partea criticii dramatice cea mai mare competență, obiectivitate, o fermă principialitate. În aceste condiții, alături de oamenii de teatru — actori, regizori, pictori scenografi — exigenți față de arta lor, îndrăgostiți de ea, se poate ajunge, în acord cu critica principială, la un climat de discuții creatoare în jurul spectacolelor, care să favorizeze dezvoltarea în ansamblu a teatrului la noi".

În această problemă, a mai luat cuvîntul *Valentin Silvestru*, care a spus : „S-a vorbit în rapoarte despre critică. Orice s-ar spune, aici există manifestări mai bogate decît în trecut. Mă simt, de aceea, obligat să semnalez că realitatea contrazice cele spuse de tov. Florea, de tov. Dan Nasta. În ultimii doi ani s-a publicat în „Contemporanul" și în alte organe de presă, cu regularitate, cronica dramatică. Au apărut critici noi și au început din nou să scrie cronicarii vîrstnici. Ei au o existență reală care nu poate fi contestată. Unii au publicat cărți, studii ; cum de nu se observă toate acestea ? Cum de se stăruie în afirmația absurdă că, de fapt, noi n-avem o critică dramatică ?

Există artişti buni şi artişti mai puţin buni, dar în mintea unor tovarăşi există numai critici care nu sînt buni. La ce epocă se referă tov. Dan Nasta şi la ce epocă se referă tov. Florea, cînd afirmă cele ce afirmă despre critici ? La ultima stagiune sau la ultimul deceniu ?

Cînd se vorbeşte despre artişti şi spectacole, se fixează întotdeauna epoca, numai consideraţiile asupra criticii sînt atemporale.

În sfîrşit, fiecare teatru, şi fiecare artist, este discutat pe numele său ; numai despre critici se vorbeşte la grămadă, ei trebuie — cum s-ar spune — să rămînă într-un fel de figuraţie amorfă.

Există genuri şi specii în artă şi sîntem invitaţi să le discernem cu atenţie, dar cînd se vorbeşte despre critică, un tovarăş care s-a supărat pe o notiţă din ziarul „Flamura Prahovei", ca şi atunci cind nu-i convine un studiu din revista „Teatrul", face o generalizare minimalizatoare asupra criticii romîneşti.

Există contradicţii în critică, spun unii tovarăşi. Uneori, părerile sînt contradictorii. Dar de ce doi regizori, doi actori, doi scenografi au dreptul să aibă viziuni diferite asupra aceleiaşi piese, iar doi critici sînt obligaţi să aibă exact aceleaşi păreri asupra unui spectacol ? Oare ar fi mai bine să batem aceleaşi formule la şapirograf şi apoi să le împărţim tuturor celor interesaţi ? Nu vreau să cobor discuţia la acest nivel. Dar problema a pus-o tov. Florea în referatul său şi pe mine m-a supărat rău în sensul că nu înţeleg cum se face că criticii, pe lîngă faptul că au atîtea deficienţe, nici nu prea există de fapt. Putem să ne referim la această problemă obiectiv, concret, dar dacă vorbim în abstract, global, atunci ni se pare că lucrul e jignitor pentru toţi criticii laolaltă şi pentru fiecare în parte. Cei cîţiva cîţi am vorbit despre lucrul acesta, credem că ar fi bine să se constituie la Uniunea Ziariştilor un cerc al cronicarilor dramatici, care să prilejuiască dezbateri — împreună cu artiştii — asupra cronicilor apărute. Ni se pare că în felul acesta vom putea ajuta mai bine dezvoltarea teatrelor şi vom fi la rîndu-ne ajutaţi concret în munca noastră".

Lămuriri necesare

Tov. *Paul Cornea* s-a oprit în expunerea sa asupra intervenţiei regizorului Rappaport, căutînd să arate foarte precis erorile pe care le săvîrşeşte, dezorientarea proprie pe care o reflectă intervenţia regizorului şi directorului Teatrului de Stat din Arad :

„Trebuie să mă ocup de această intervenţie la discuţii fiindcă ea a fost semnificativă şi a cuprins, după părerea mea, multe erori care trebuie puse la punct.

Tov. Rappaport întreabă cu o candoare nebănuită : de ce nu se spune cine a afirmat ca autorii dintre cele două războaie să nu se joace, cine a avut manifestări dogmatice în teatru ? Crede tov. Rappaport că e important să deschidem acest proces ? Şi dacă l-am deschide, este aşa de sigur că d-sa ar putea ridica piatra ? Nu e mai folositor să vedem căile pentru a înlătura lipsurile care, într-o măsură mai mică sau mai mare, în timpul unei anumite perioade istorice, ne-au caracterizat pe toţi, chiar şi pe principialul director al Teatrului din Arad ? Tovarăşul Rappaport a lansat un apel patetic de a spune adevărul. D-sa ne-a dat chiar un exemplu. A declarat că n-a realizat nimic de seamă în ultimii doi ani. Îi mulţumim pentru sinceritate. Dar, cine ascunde adevărul şi împotriva cui s-a ridicat?

Unde mă deosebesc însă radical de el, şi unde socotesc că în adevăr a aruncat vorbe imprudente, este în problema dramaturgiei autohtone. A afirmat că după 12 ani lipsesc piese bune, că în lucrările dramatice nu se simte emoţia scriitorilor. A pus chiar o întrebare patetică : de ce nu scrieţi din suflet, tovarăşi scriitori ?

Sebastian — ne-a azvîrlit spiritual tovarăşul Rappaport — a creat fără casă la Sinaia şi fără tovarăşa Bărbuţă. Să avem iertare ! L-am cunoscut pe Sebastian în ultimii săi ani, la o vîrstă cînd impresiile despre oameni se întipăresc adînc în suflet şi pot povesti multe despre penibilele clipe pe care le-a trăit, ultragiat în onoarea lui de om și de scriitor, chinuit de lipsuri materiale, pînă la obligația de a-și căuta îndeletniciri care nu-i ofereau tihna reflecțiunii și siguranța agoniselii.

Dacă Sebastian ar fi trăit, i-am fi oferit acele condiții demne de creație pentru care au luptat în timpurile vechi atîția scriitori și oameni de artă talentați, dar oropsiți de vechea rînduială.

Tovarășul Rappaport crede că azi nu se scrie bine, pentru că mînuitorii condeiului nu mai sînt niște proletari intelectuali famelici și disprețuiți? Și înainte de toate, azi nu se scrie bine sau nu se scrie din suflet?

Are cine să apere literatura noastră ca să nu fie nevoie să-i pledez eu cauza. Au votat pentru ea cititorii din țară și din străinătate. Cît privește sinceritatea scriitorilor, pe care domnia-sa o suspectează, aceasta mi se pare cea mai regretabilă eroare.

În legătură cu calitatea unora sau a altora dintre piesele noastre, putem avea păreri împărțite, cu dramaturgii ne hîrjonim adesea, lor li se pare mai mult, nouă cîteodată mai puțin. Sînt inerentele deosebiri de aprecieri în care numai scurgerea vremii va cumpăni dreptatea. Dar, despre profunzimea sentimentului din care s-au zămislit operele lor, n-avem dreptul să ne îndoim.

Mihail Davidoglu în *Cetatea de foc* sau Aurel Baranga în *Arcul de triumf*, Horia Lovinescu în *Citadela sfărîmată*, Ana Novac în *Preludiu* sau Mirodan în *Ziariștii*, L. Demetrius în *Trei generații* sau Camil Petrescu în *Bălcescu* n-au scris oare sub imperiul unei emoții reale?

Mai departe domnia-sa ne întreabă de ce nu impunem regizorilor să plece în provincie și de ce nu ducem muncă de lămurire cu actorii să plece în teatrele din regiune? De impus, să ne iertați, unor oameni civilizați, care nu sînt dușmanii regimului, nu le impunem niciodată.

Cît privește munca de lămurire, ce să-i spun tovarășului Rappaport? E o sugestie și o rețin. Domnia-sa pune întrebarea dacă mișcarea teatrală a mers înainte sau nu în ultimul an și pare a răspunde negativ, cel puțin judecînd după felul catastrofic în care judecă situația de la Cluj și Petroșani. Cred că la Cluj un anumit impas a fost învins și ultimul an teatral marchează o creștere. Despre Petroșani, datele aduse de tov. Petrovici poate vor fi avut darul să rectifice opinia regizorului de la Arad.

Știm cu toții că teatrul pe care îl conduce tov. Rappaport a suferit acum cîtva timp o mare nenorocire care ne-a afectat profund pe toți. M-aș fi așteptat ca să răzbată în cuvîntarea domniei-sale ceva din gravitatea lucrului, o tresărire de emoție îndurerată dar nu lipsită de încredere în viitor, care ar fi găsit imediat o consonanță cu bătaia inimii noastre.

Îl rugăm să transmită în numele nostru al tuturora, sentimentul de solidaritate față de colectivul din Arad, greu încercat, și nădejdea noastră că nu se va abandona ceea ce cu trudă s-a făcut acolo. Îl mai rugăm să creadă că n-am urmărit, în cele de mai sus, decît să pun la punct afirmații false și că nu tind la nimic mai mult decît să îl invit să mediteze singur, fiindcă un om ca domnia-sa va avea puterea să recunoască singur pînă la urmă unde a greșit".

Probleme de organizare

În ce privește problemele organizatorico-administrative, preocuparea participanților la discuții a fost foarte variată, îmbrățișînd aspectele de importanță generală și specială. Ceea ce a dominat însă acest capitol, a fost măsura de descentralizare, menită să aducă pe lîngă o mai mare autonomie a teatrelor, o trecere a lor sub tutela administrativă a sfaturilor populare care vor putea să le acorde un sprijin mai direct, mai grabnic și mai eficient. În această privință intervenția tov. *Valentin Silvestru* a adus o precizare utilă:

„S-a înfăptuit o descentralizare. Mulţi au salutat această descentralizare. Poate că Ministerul trebuia să exercite tutelă asupra teatrelor din ţară, dar teatrul trebuia descentralizat. S-a înlăturat această deficienţă, dar s-au ivit altele. S-a trecut tutela sfaturilor populare. Unii tovarăşi din aceste sfaturi populare nu corespund, dar aceasta nu înseamnă că toate sfaturile populare nu corespund. Se poate ca tovarăşii de la Arad să fie corespunzători, dar există la Piteşti un tovarăş care nu este îndrăgostit de teatrul din localitatea sa, şi aşa mai departe. Dacă un director de teatru nu e corespunzător, el poate fi înlocuit, dar ce reprezintă fenomenul acesta al descentralizării ? Dacă va fi înţeles numai ca o descentralizare administrativă, atunci desigur e prea puţin. După cîte am priceput, şi am discutat şi cu alţi tovarăşi, mi se pare că, a înlocui tutela măruntă a ministerului cu o tutelă şi mai măruntă a cutărui sau cutărui sfat popular, nu soluţionează problema. În orice caz, tovarăşii sînt invitaţi să nu mai aştepte ca ministerul să gîndească pentru toate teatrele, pentru toţi artiştii, ci, fiecare tovarăş, în măsura răspunderii lui, să se gîndească la destinele instituţiei sale".

Baza materială a teatrelor a fost o problemă în privinţa căreia s-au cerut de către mulţi participanţi, lămuriri şi precizări. Tov. *Paul Cornea* le-a răspuns, spunînd între altele :

„În această privinţă, poziţia noastră este clară. Ultima plenară a Comitetului Central al Partidului, care trasează în faţa poporului un întreg program de luptă pentru bunul trai al maselor, ne obligă la o cotitură radicală în munca noastră.

Este evident că arta trebuie să guverneze contabilitatea, dar este iarăşi evident, mi se pare mie, că nu putem împinge mişcarea artistică la cheltueli exorbitante fără necesitate. Există o tendinţă care a fost semnalată, a directorilor noştri de teatru, de a alerga mereu după subvenţii, este apoi tendinţa constantă, birocratică, de umflare a aparatului, chiar a aparatului administrativ.

Există posibilitatea pentru toate colectivele noastre să-şi lărgească raza de acţiune, cuprinzînd un număr mai larg de spectatori în cadrul teatrelor noastre, să-şi gospodărească într-un mod mai chibzuit, resursele.

Noi nu ne amestecăm în calcularea devizelor. Noi dăm teatrului un buget, iar teatrul îşi împarte acest buget pe spectacole după cum crede de cuviinţă. Dar vom urmări, şi sîntem obligaţi s-o facem, în faţa protestului opiniei publice şi în faţa cerinţelor tot mai categorice din partea tuturor oamenilor de teatru, ne vom interesa, vom urmări, vom controla şi vom lua măsuri împotriva acelora, care sub pretextul că îşi aplică bugetul şi îşi realizează planul de premiere, cheltuiesc totuşi exagerat pentru un anumit spectacol. Vom căuta să vedem de ce nu dau banii cuveniţi statului la economii, de ce din banii realizaţi nu-şi pun problema îmbunătăţirii condiţiilor materiale ale salariaţilor din teatrul respectiv ?

Consiliul de Miniştri a luat o hotărîre extrem de interesantă despre care tovarăşii noştri n-au vorbit — poate că n-au cunoscut-o : este vorba de cointeresarea materială a colectivului la realizarea de venituri suplimentare. Pentru acele teatre care reuşesc să-şi depăşească planul de venituri se acordă un surplus, pe care directorul, cu sprijinul sindicatului, îl împarte între membrii colectivului sub formă de prime".

*

Tovarăşul *Ion Pas*, prim-locţiitor al ministrului Culturii, a făcut în încheiere o trecere în revistă a lucrărilor Consfătuirii, arătînd :

„Cred că obiectivele pe care ni le-am propus, întîlnindu-ne aici — bilanţul înfăptuirilor dobîndite pe parcursul unui an şi mai bine cît a trecut de la cea din urmă consfătuire, analizarea cauzelor care au făcut ca acestea să nu fie întru totul pe măsura dorințelor ce ne însuflețesc pe noi și de asemenea pe măsura posibilităților pe care statul democrat-popular ni le pune la dispoziție — mi se pare că aceste obiective au fost atinse.

Participarea masivă și activă a conducătorilor de instituții, a fruntașilor scenelor noastre — interpreți, directori de scenă, scenografi, scriitori și critici, precum și a reprezentanților sfaturilor populare, răspunzătoare de problemele artistice — a invederat rolul însemnat pe care teatrele îl au în viața nouă a poporului nostru, contribuția pe care ele sînt chemate s-o aducă în tot mai impetuoasa desfășurare a revoluției culturale din țara noastră".

După ce a subliniat însemnătatea rapoartelor prezentate și a discuțiilor rodnice ce s-au purtat pe marginea lor, tovarășul Ion Pas s-a oprit asupra unor alte probleme și a spus:

„Nu s-a subliniat în cadrul consfătuirii noastre semnificația excepțională a Hotărîrilor Plenarei din 27—29 decembrie a C.C. al P.M.R. Inspirate din grija ridicării nivelului de viață materială, a clasei muncitoare, concretizînd încă o dată legătura strînsă dintre partid și mase, aceste Hotărîri trasează sarcini și felului nostru de muncă în domeniul culturii. Lichidarea centralismului excesiv, evitarea risipei în montări, încadrarea problemelor economice ale instituțiilor de artă în problema general-economică a statului nostru, iată contribuția pe care sîntem datori s-o aducem la îndeplinirea cu succes a Hotărîrilor Plenarei.

Consfătuirea noastră a fost, prin înseși problemele multiple pe care le-a ridicat, necesară. Atari schimburi de vederi și păreri sînt trebuitoare și folositoare. Discuțiile au fost duse în acel spirit care oferă premisele îmbunătățirii muncii noastre, în spiritul răspunderii față de sarcinile ce ne revin ca oameni care servim cultura și, prin ea, poporul nostru, patria noastră, pacea, prietenia, colaborarea între popoare. Îmbunătățindu-ne munca noastră, vom obține și mai mari rezultate, vom avea sentimentul că ne vom îndeplini datoria, că îndreptățim astfel dragostea și încrederea ce ne sînt arătate de către partid, de către guvern, de către popor".

*

Consfătuirea oamenilor de teatru, acest eveniment de seamă în viața slujitorilor scenei romînești, a îndreptățit în general așteptările. Contribuția colectivă la rezolvarea problemelor de prim ordin ale teatrului nostru a fost o dovadă a devotamentului față de țelul permanent și neclintit al tuturor: promovarea fermă a realismului socialist în teatru, dorința arzătoare de a ridica cît mai sus măiestria artistică.

În același timp, din dezbateri a reieșit cu toată claritatea că funcția social-educativă a teatrului și, direct legată de ea, problema repertoriului just orientat, precum și aceea a regiei — înlăuntrul căreia spiritul creator, puternic stimulat de această consfătuire, este chemat să dea noi creații valoroase — stau la baza vieții noastre teatrale, asupra lor trebuind să se concentreze toată atenția și grija.

Sporirea autonomiei teatrelor prin măsura trecerii lor sub tutela sfaturilor populare este în același timp o sarcină de cinste, dar și de mare răspundere pentru cei ce poartă grija călăuzirii activității colectivelor teatrale și deschide posibilități nesfîrșite celor ce vor să muncească cu rîvnă și devotament în slujba artei noastre scenice.

ECATERINA OPROIU

Dramatism cerebral sau seducția laboratorului

De orice s-ar putea plînge Horia Lovinescu, dar niciodată de nepăsarea confraților, sau de aprobarea placidă și unanimă a criticii. Lucru verificat — el este un autor care stîrnește controverse, provoacă scindarea comentatorilor în tabere radical opuse, determină pe cronicari și pe necronicari la dispute (uneori mai mult pătimașe decît subtile). *Lumina de la Ulmi* a stîrnit o adevărată furtună. În vuietul care însoțea dezlănțuirea se descifrau frînturi de fraze : „Este o piesă îndrăzneață". — „Dimpotrivă, susține teze retrograde și e plină de platitudini conformiste !" — „Este o literatură realistă !" — „Dimpotrivă, e schematism curat !" *Citadela sfărîmată* a fost unanim apreciată. Dar Matei a ridicat împotriva sa un cor de proteste : „Personajul este netipic ! Nu demască destul de intransigent nocivitatea ideologiei burgheze ! Pentru ce se sinucide ? Deznodămîntul acesta e nefiresc și ne adoarme vigilența !" Cu alte cuvinte, piesa era convingătoare, „admirabilă, putem zice", numai drama de la care pornea era falsă.

Conform tradiției, *Hanul de la răscruce* continuă șirul controverselor. Referindu-se la piesă, unii vorbesc despre autorul ei ca despre „un ibsenian ardent". Dar alții spun : „Chimia (acestei piese) este anorganică" și discută *Hanul de la răscruce* ca pe o artă asemănătoare cu un „balet de idei uscate", care „nu dă emoții adevărate". Într-adevăr, Horia Lovinescu nu are de ce să se plîngă. Omogenitatea opiniilor și aprobarea indiferentă nu au caracterizat niciodată pe judecătorii lucrărilor sale. A fost și rămîne un autor discutat.

Scurgerea timpului, răcirea patimilor au dat însă o oarecare încheiere controverselor trecute și ne-au ajutat să descifrăm profilul dramaturgului. De la schematismul „stilat" al *Luminii de la Ulmi*, la construcția matură, cu dramatice semnificații sociale, a *Citadelei sfărîmate,* apoi la atmosfera reflexivă, încărcată de simboluri, a *Hanului de la răscruce,* acest profil se desenează în linii din ce în ce mai clare. N-aș putea spune că, în momentul de față, în portretul artistic al scriitorului nu există încă zone tulburi, capabile să ascundă surprize. N-aș putea spune — în pofida aparenței de echilibru și maturitate a pieselor sale — că Horia Lovinescu a trecut de faza frămîntată cînd artistul se caută „pe sine", se studiază, se străduiește să-și descopere particularitățile, să-și precizeze „mesajul", adică de faza întrebărilor chinuitoare și a impresionabilității excesive în fața experiențelor artistice sau tehnico-artistice ale meșterilor. Piesele sale trădează intensitatea exercițiului intelectual, interesul față de circulația ideilor, înclinația spre reflecție, necesitatea de a lega realitatea de sisteme de gîndire. După trei lucrări, Horia Lovinescu ne apare un autor cerebral, incontestabil foarte interesant, care își așteaptă însă definitiva autodescoperire, frecventînd cu egală simpatie pe clasici și pe moderni.

Citadela sfărîmată se așază sub zona de influență a lui Gorki și Cehov. *Hanul de la răscruce,* cu personajele sale stilizate, cu ambianța sa electrizată de simboluri, trădează

Septimiu Sever (Profesorul) și George Mărutză (Hangiul)

predilecția pentru o experiență oarecum mai recentă a dramaturgiei.

Căci piesa pornește de la cîteva convenții proprii teatrului modern. Undeva în Apus, într-o țară nedefinită, la o răspîntie, autorul face să se întîlnească oamenii cei mai deosebiți : un *Profesor* ratat, pregătindu-și sinuciderea pentru a da omenirii o teribilă lecție postumă, adică pentru a dovedi că omul trebuie să renunțe liber — „nu din desperare, ci din bun simț" — la condiția sa absurdă, la existență ; un *Călugăr* propovăduind supunere în fața divinității și iubire față de oamenii pe care nu este în stare să-i ajute decît adresîndu-le deznădăjduitoare invitații la resemnare: „Nu vă răzvrătiți ! Moartea noastră nu e nici stupidă, nici monstruoasă. E împlinirea legii" ; un *Agent comercial*, un fel de versiune pentru epoca farfuriilor zburătoare a lui Conu Leonida ; un băiat și o fată — *Logodnicii* — care se țin de mijloc și se privesc în ochi, cu aerul nevinovat al porumbeilor ; un *Hangiu* cam hapsîn, candidat la faliment ; un *Bătrîn* încă verde, ajuns bețiv pentru că proprietarii unui aerodrom militar l-au dezrădăcinat de pe ogorul său ; o *Femeie* înnebunită de durere și remușcări materne ; un *Magnat* și nu unul oarecare, ci — după cum spune un personaj — însuși omul care are bomba „H" în buzunarul vestei ; o *Actriță*, cocotă de mare clasă, și în sfîrșit un *Muncitor*, care refuză să creadă că omenirii i-a rămas o singură perspectivă, și anume, una apocaliptică.

Autorul dă fiecărui personaj o funcție simbolică și declanșează acțiunea în numele unui pretext dramatic : digurile se sparg, hanul este amenințat să fie acoperit de apă, iar eroii se află în situația unor condamnați, despărțiți de execuție doar de cîteva ore. Este evident, compoziția adunării din han apare forțată. Împrejurarea impusă nu excelează prin firesc. Dar autorul nu cere să se creadă în autenticitatea situației. El propune spectatorului un pact, sau — dacă vreți — procedează așa cum se procedează la un joc.

În legătură însă cu convenția propusă de Lovinescu, unii comentatori ridică obiecții. Sînt două reproșuri mai importante aduse dramaturgului. Unul se referă la originalitate. Radu Popescu scrie : „Piesa întreagă, ca schemă, stă sub semnul dramei intitulate *Potopul* de Berger, în care se află multe situații și personaje similare". Alții adaugă (oral) : „Piesa întreagă, ca schemă, stă sub semnul dramei *Pădurea împietrită* de R. Sherwood, în care se află multe situații și personaje similare". Este perfect adevărat. Ca și în *Hanul de la răscruce*, în *Potopul* există un bar amenințat de apele răzvrătite ; ca și în *Hanul de la răscruce*, în *Pădurea împietrită* se află un intelectual ratat, hotărît să-și pună capăt zilelor, pentru a-și da astfel lui însuși singura dovadă de forță și independență. Mai sînt și alte situații și personaje asemănătoare. Dar ce e curios în acest fapt ? Ce e reprobabil ? Motivul *Hanului de la răscruce*, motivul unei adunări care închipuie simbolic o societate nevoită — datorită unor împrejurări excepționale — să funcționeze ca o lume închisă, este doar frecvent în literatura ultimelor decenii. L-a folosit Upton Sinclair, în *Cataclismul ;* l-a folosit Camus în *Ciuma ;* l-a folosit Sebastian în *Insula ;* l-au folosit atîția alții. Doar, nimeni nu are de gînd să dea dramaturgului un brevet pentru formula piesei sale. Inovații în tehnica dramaturgiei se petrec la mari intervaluri istorice, și preluarea unui motiv nu are în sine nimic condamnabil. Altfel, ar trebui să renunțăm la o bună parte din opera lui Shakespeare, ar trebui să vorbim despre *Comedia erorilor* ca despre un plagiat din Plaut, despre *Îmblînzirea scorpiei* ca despre o compilaţie, despre *Mult zgomot pentru nimic* ca aparţinînd lui Ariosto şi Bandello. Cu asemenea principii n-ar mai trebui să vorbim nici despre *Faust*. Problema este, deci, nu de a preciza paternitatea unui motiv, ci de a stabili — ceea ce voi încerca să fac mai jos — dacă în cadrul acestei formule cunoscute, există în drama lui Horia Lovinescu o vibraţie autentică, un mesaj artistic original.

Al doilea reproş se referă la sistemul de simboluri, folosit de autor. Descumpăniţi de formula piesei sau intoleranţi în faţa unui asemenea procedeu, unii comentatori repudiază *Hanul de la răscruce,* scoţînd din sertare etichete alarmante : Atenţie, antirealism ! Atenţie, expresionism ! Atenţie, abstractism ! O întrebare devine deci obligatorie : este condamnabil în sine procedeul ? Eu cred că nu. Este doar un adevăr de mult stabilit că, pentru a-şi exprima cu mai multă pregnanţă ideile, pentru a le face mai convingătoare, un scriitor poate să folosească, în cadrul realismului socialist, formula care se potriveşte cel mai bine cu conţinutul mesajului său. Or, conţinutul recentei piese a lui Lovinescu impunea o expresie nouă. Ceea ce îl preocupă, în cazul de faţă, cel mai mult pe autor este nu soarta unui ins sau a unor inşi, nu prăbuşirea unui profesor înfrînt de filozofia abisurilor, nu decepţia unei fete îndrăgostite de un laş, nu tragedia unei mame ucigaşe (luate individual), ci destinul unei societăţi. O societate, în care sînt indivizi ce-şi închipuie — din naivitate, din apatie sau din calcul — că dezlănţuirea unui nou război nu ar afecta-o. O societate care înţelege, într-o împrejurare excepţională, nu numai cît de absurdă este o asemenea credinţă, dar şi cine ar purta vina dacă ar fi tîrîtă spre cataclism. Autorul nu-şi putea permite digresiuni prea ample asupra biografiei eroilor, nici nu avea răgazul şi interesul să ţeasă anecdotica necesară pentru a face verosimilă aducerea în acelaşi loc a unor personaje (a unor puncte de vedere) atît de felurite. Convenţia, simbolul au fost impuse, deci, de conţinut. Simbolul slujeşte aici ca un instrument de reducţie, ca un mijloc care înlesneşte trecerea, fără prea multe explicaţii, în miezul problemei-cheie. El slujeşte ca un instrument pentru a se putea reface pe scenă macheta unei societăţi a cărei întruchipare plastică este *hanul* acesta părăginit, părăsit de oameni şi, pînă la sfîrşit, inundat de apele revărsate.

Anca Vereşti (Logodnica) şi Tanţi Cocea (Actriţa)

Trecînd la analiza textului, trebuie să recunosc că actul întîi este construit admirabil. O tensiune grea, rău-prevestitoare, domină totul. Personajele trec prin scenă calme, filozofînd, şuşotind, bînd rom, tăcînd, citind din Sofocle sau din Lactanţiu. Este o linişte prefăcută, ciudată. Unele momente aruncă pe fundal umbre aproape fantastice. O femeie cu înfăţişare sinistră întreabă : „— N-aţi auzit strigînd pe aci ?" Un orologiu bate de şase ori. Şi undeva, departe, se aude un ţipăt ascuţit, care înfioară. Dar „fantasticul" nu frizează — cum spun unii — „grand-guignol"-ul, ci aminteşte mai degrabă pe Anouilh, pentru că este colorat cu umor, este ca un joc bazat pe ironie. Ţipătul nu era al unei fantasme. Striga nevasta fierarului, care îşi primea, ca de obicei, la ora 6, porţia de bătaie. În ceea ce priveşte eroii, chiar şi aceia care nu promit să se sinucidă, poartă parcă misterul unei drame inexorabile. Şi tonul cu care-şi fac profesiunea de credinţă are, chiar atunci cînd ideile nu excelează prin noutate, un patetism conţinut, rece. În jurul eroilor, autorul a făcut de la început să plutească apăsătoare semne de întrebare. Cine este femeia aceasta cu obraz macabru și ce rost au frazele sale dezarticulate ? Ce ascund predicile deznădăjduitoare ale călugărului din jilț, ce se va întîmpla cu profesorul de greacă ? De la replică la replică, aerul se umple parcă de vaporii unui gaz exploziv.

Dar piesa lui Lovinescu este numai o piesă de expoziție. Îi lipsește drama. După actul întîi, după ce societatea-mostră este ruptă de universul său, după ce raporturile sociale obișnuite sînt răsturnate, după ce toate convențiile își pierd sensul și oamenii absolviți de orice constrîngere se află fața-n fața doar cu moartea și cu propria conștiință, eroii nu mai au aproape nimic să ne spună. Pe unde ar fi fost să înceapă ciocnirea, acolo unde ar fi trebuit să aibă loc prăbușirile sau reîncarnarea dintr-un pumn de cenușă, stă numai autorul încovoiat de povara mecanismului pus de el în funcțiune. Ideile circulă cu încetineală, adeseori repetîndu-se și nu rareori repetînd (repetînd cu inteligență, dar repetînd) adevăruri banale, în care răsună parcă ecouri din Malraux, din Camus, din Sartre. Ca un aparat de raze Roentgen, textul lasă să se vadă numai scheletul conflictului.

Am greșit, de fapt, spunînd că piesei îi lipsește drama. Schema dramei există. Așezîndu-și eroii într-o condiție cumplită, autorul prevede și enunță răsturnări fundamentale în psihologia personajelor. În fond, nu există în piesă nici o ființă umană căreia să nu-i fie destinată o răsucire dramatică, uneori chiar o răsucire de 180^0. Profesorul trebuie să renunțe la planurile sinucigașe și să recapete puterea de a spera — el ratatul — într-o vîrstă nouă, a împlinirilor ; Hangiul trebuie să-și dea seama cît de deșartă a fost zbaterea sa pentru căpătuială și să înțeleagă — el omul pietrificat de avariție — valoarea dragostei de aproape ; Logodnicul trebuie să-și dea arama pe față și să se arate — el romanticul, exaltatul îndrăgostit — nu ca un cintezoi săltăreț, ci ca un animal mic și scîrbos.

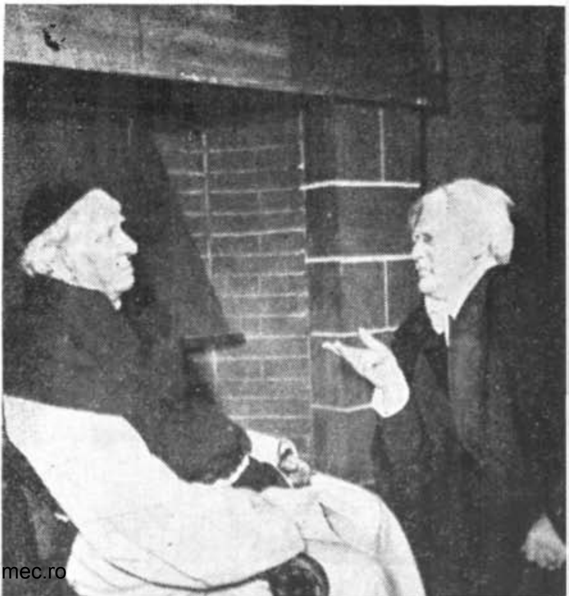
Răsucirea aceasta este cu atît mai dramatică, cu cît ține o singură clipă. Este ca un fulger cu o lumină atît de tare, încît la apariția lui devin vizibile străfundurile cele mai tainice ale sufletului omenesc. După o viață plină de strălucirea unor nestemate false, Actrița care a trăit mințind pe alții și mințindu-se pe sine, găsește în această clipă puterea de a se privi în față și de a recunoaște că este o „cabotină, de care n-ar fi auzit niciodată nimeni, dacă n-ar fi fost întreținută de amanți bogați" ; după o viață petrecută adorînd umil marele capital, Agentul comercial găsește, în această clipă, puterea să-și dezdoiască spinarea și să strige idolului vorbe de hulă. După o viață de credință oarbă, Călugărul se întreabă, înainte de cîntatul cocoșului : „Doamne, nu cumva greșești ?" Schema stabilește un coordonat dramatic chiar și pentru cele două personaje — singurele care au aerul să nu înregistreze, în desfășurarea lor, consecințele catastrofei. Coordonatul constă nu în transformarea, ci tocmai în netransformarea Muncitorului și Magnatului. În timpul catastrofei, și posesorul bombei H, și electricianul rămîn, fiecare pe planul său, egali cu ei înșiși. Autorul nu a indicat în această statornicie seninătatea impasibilă, ci o stăpînire care trădează forța (forța nobilă sau forța neagră) a unor caractere ireversibile. Dramatică la aceste personaje este, deci, tocmai puterea de a rămîne verticale în mijlocul furtunii.

Prin urmare, schema dramei există. Există cu atîta evidență, încît poate tocmai acest lucru am vrea să-l reproșăm autorului, căci în comportarea eroilor se simte prea evident o indicație prestabilită, în mișcările lor sufletești se simte prea evident puterea tiranică a unui autor vrăjit de posibilitățile sale de inginer constructor. E drept, uneori însuși autorul pare tutelat. Dar tutelat nu de eroii săi — deloc nărăvași, ci dimpotrivă, prea docili, uneori aproape geometrici —, ci de rigorile propriului său aparat tehnic, care pretindea printre altele urmărirea simultană, egală, pe prim plan, a celor zece eroi. Piesei lui Lovinescu îi lipsește astfel nu schema, ci *adîncimea dramei, motivarea ei psihologică.* De aici, sentimentul de produs ieșit din laborator. De aici, sentimentul de artificialitate, care întovărășește adesea transformările personajelor, atît de copleșitor, încît treceri esențiale ne apar uneori inexplicabile, sau cel puțin forțate. Este inexplicabilă sau, cel puțin, forțată — de exemplu — cotirea radicală a întregii distribuții, în momentul în care Muncitorul arătînd spre Magnat spune : „Omul acesta este războiul !" Nepregătită cu argumente psihologice, cotitura aceasta frizează revelaţia. Subita coborîre pe pămînt a Profesorului, receptivitatea la argumentele Muncitorului, participarea sa la o judecată rudimentară, făcută după legea talionului, au ceva silit. De altfel, tocmai partea actuală a piesei, tocmai semnificaţiile ei noi sînt deficiente, deşi toată experienţa urma să se justifice tocmai în funcţie de expresivitatea cu care reuşea să pună în evidenţă complexul unor idei îndrăzneţe, înaintate. Şovăiala, aici, unde se operează cu simboluri, cu sugestii, e la un pas de confuzie. Ce imagine se dă de fapt, despre tăria forţelor păcii ? La fel se întîmplă şi cu trezirea Femeii. Disponibilitatea acestei creaturi, pe care autorul o prezintă, la început, mineralizată parcă de durere, adeziunea Femeii la o realitate în afara (sau cel puţin părînd în afara) tragediei sale personale sînt lipsite de argumentare psihologică. E drept, femeia aceasta, care a dat naştere la doi fii, i-a văzut ucigîndu-se între ei şi a ajuns pînă la urmă asasina propriei sale creaturi, femeia aceasta nenorocită, reprezintă nu moartea, cum pretinde un comentator, ci însăşi umanitatea suferindă. Sigur, din punct de vedere al simbolului pur, deşteptarea personajului este plină de semnificaţie. La fel şi răzbunarea sa finală. Dar reacţia trebuie să-şi capete nu numai o explicaţie generală, ci şi una privind caracterul concret al personajului.

Şi aceasta nu se referă numai la Femeie. Există în *Hanul de la răscruce* o discrepanţă destul de frecventă între idee şi caracter, între simbol şi individualizare. Desigur arta realistă admite simbolul numai pînă la un anumit punct. Dar ea impune o limită, nu un procent fix. În *Caleaşca de aur* simbolul e mai mare, în *Platon Krecet* mai puţin evident. În *Citadela sfărîmată* e mai pregnantă individualizarea, în *Hanul de la răscruce* e mai pregnant simbolul. Raportul nu este rigid. Dar odată ales un anumit coeficient, el trebuie respectat de-a lungul întregii lucrări şi pentru toate personajele. Aş greşi însă dacă aş spune că acele personaje lipsite de consistenţă îşi datorează slăbiciunea faptului că în construcţia lor, autorul a apăsat prea tare pe pedala generalizării. Ele sînt neconvingătoare nu pentru că sînt „prea simbolice" — cum s-a afirmat —, ci pentru că nu au a spune nimic personal, nimic interesant, pentru că — după cum se spune — nu au mesaj. Aşa se întîmplă cu Logodnica, care este o prezenţă zglobie, cu idei tonice, cu impulsuri generoase, dar totuşi cu un bagaj spiritual mult prea sărac pentru a întruchipa o dramă. Aşa se întîmplă cu Bătrînul (cu toate că personajul rosteşte cîteva replici admirabile, cu rezonanţe gorkiene). Şi ceea ce este cel mai neplăcut, aşa se întîmplă şi cu Muncitorul. Mai ales cu el.

De ce spun că acest lucru este cel mai neplăcut ? Pentru că Lovinescu, scriind o piesă de factura şi cu formula *Hanului de la răscruce*, şi-a luat misiunea să refacă o societate, creînd din punct de vedere dramaturgic corespondenţele necesare pentru a o reprezenta cît mai fidel. Lista distribuţiei confirmă acest lucru. Schema generală a piesei îl confirmă şi ea. Dar iată că jocul culorilor şi al unghiurilor strică echilibrul compoziţiei. Jocul culorilor ? Da ! Pentru că Profesorul este reprezentat în nuanţe tari, în combinaţii (chiar dacă sînt mai puţin justificate) memorabile, cu mişcări pasionate (chiar dacă pasiunea este pasiunea deznădejdii), iar Muncitorul, în tonuri palide, în atitudini neexpresive. Jocul unghiurilor ? Da ! Pentru că, aşezat în prim plan, perspectiva poate să facă uneori un scaiete mai falnic decît un stejar. Aici, cred eu, nu este vorba de obiecţii simpliste, de pretenţiile absurde ale acelora care vor cu orice preţ şi oriunde să se vorbească de toate forţele sociale. Dar piesa aceasta şi-a propus să repre-

Gh. Storin (Călugărul) şi Mircea Şeptilici (Magnatul)



zinte contradicţiile şi perspectivele unei societăţi. Este trist că tocmai forţele cele mai înaintate au fost arătate cu un obraz acoperit de umbră şi de la distanţă. Este trist că tocmai puterea acestor forţe de a se împotrivi războiului a fost estompată. Dacă greutatea lor specifică ar fi fost alta, poate şi finalul piesei ar fi răsunat mai puternic, iar acea ultimă replică — „vin oamenii !" — ar fi transmis mesajul autorului cu mai multă claritate şi cu mai multă putere de convingere. De fapt, aici mesajul însuşi nu e prea consistent. Din nou, autorul a fost mai atent la tehnica dramei decît la lucrurile noi pe care ar fi avut să le spună prin intermediul ei.

Mă opresc mai puţin asupra spectacolului pentru că în raport cu textul, problemele pe care le pune ni se par mai puţin spinoase. Piesa lui Lovinescu reclamă mijloace artistice adecvate şi orice compilaţie ar aminti sistemul furtului propriei căciuli. Nimeni nu-şi închipuie că *Ploşniţa* poate fi pusă în scenă la fel cu *Trei surori*. Am regăsit în spectacol inteligenţa plină de nuanţe a lui Siegfried, rafinamentul său discret, capacitatea de a găsi detalii sugestive. Mai ales, primul act este strîns, concentrat, convingător. Din păcate, însă, în ansamblu discutat, spectacolul nu reuşeşte să refacă intensitatea reclamată de text. Nu se simte pe scenă vuietul unei lumi care se prăbuşeşte, cercul de apă care se strînge amenințător în jurul hanului. Cerul încărcat de nori rămîne tot timpul imobil, ca un element adăugat, exterior. Actele II şi III se scurg egal, fără gradarea reclamată de finaluri. Iluminatul prin fascicole (cerut de altfel şi de autor) nu izbuteşte să dea impresia că izvorăşte din miezul textului, ci că este numai o simplă reluare a unui procedeu scenic caduc.

Distribuţia cuprinde nume care sînt prin ele însele o chezăşie a reuşitei. Patetismul Aurei Buzescu în rolul Femeii, resemnarea împietrită a lui Storin în rolul Călugărului impun. Despre soluţiile „impresionante la culme" (după expresia unui cronicar) ale jocului lor mi se pare însă, în cazul acesta, exagerat să se vorbească. Impresionează cu totul deosebit evoluţia lui Septimiu Sever (Profesorul) a cărui consacrare a fost considerată de mulţi ca datorindu-se, fireşte, însuşirilor actoriceşti, dar cel puţin în egală măsură farmecului său scenic, staturii impunătoare şi tinereţii sale decorative. În *Hanul de la răscruce*, Septimiu Sever face însă dovada hotărîtoare a unei maturităţi artistice, cu totul deosebite. Agitaţia, risipa de gesturi şi de energie fizică ale albgardistului Iarovoi au dispărut şi jocul Profesorului din *Hanul de la răscruce* se caracterizează printr-o concentrare extremă, prin nuanţe fine (zîmbet de Giocondă, o mînă obosită, închizînd o carte, gestul mecanic al scoaterii ochelarilor, *ricanarea :* Oswald sînt eu). Cu voie sau fără voie, actorul îl aşază pe profesor pe primul plan, umple scena cu personalitatea acestuia, iar pînă la sfîrşit te obligă să uiţi că scena izbucnirii lirice a fost mai puţin convingătoare.

Tanţi Cocea, frumoasă, (dar cu o perucă platinată amintind cu multă ostentaţie categoria morală a personajului, uitînd că Actriţa nu este o preoteasă oarecare, ci o „preoteasă de lux") a făcut de data aceasta numai o demonstraţie parţială a însuşirilor sale. În comparaţie cu ceea ce au dat pînă acum, George Mărutză şi Benedict Dabija nu ne-au făcut nici o surpriză, nici într-un sens, nici în altul. Într-un impecabil bluzon de electrician de operetă, tînărul actor M. Albulescu a făcut tot ceea ce se putea face mai onorabil din textul Muncitorului (şi calificativul acordat interpretului este destul de zgîrcit). Anca Vereşti a trecut prin scenă graţioasă. În schimb, partenerul său (Puiu Hulubei) a exagerat prea mult desperarea, făcîndu-ne să asistăm pe nedrept la prea multe şi prea patetice zvîrcoliri.

Concluzia ?

Piesa lui Horia Lovinescu este o experienţă. Din păcate o experienţă mai mult interesantă, decît izbutită. Dar dacă experienţa nu a reuşit pe deplin, cred că nu este cazul să cerem închiderea laboratorului.

SANDA RADIAN

Șase autori în căutarea unui personaj

Constatarea că în centrul cîtorva dintre cele mai valoroase piese ale dramaturgiei actuale stă figura intelectualului, nu este nouă. În cronicile dramatice și literare din acești ani, s-a semnalat acest fapt, analizîndu-se însemnătatea fiecărei lucrări în parte. Ar fi interesant, însă, să urmărim traiectoria, evoluția acestei problematici care a stîrnit, în atît de mare măsură, interesul scriitorilor noștri. Dacă, în genere, oficiile de stare civilă nu au alt rol în afară de înregistrarea noilor cetățeni, oficiile de stare civilă ale artei vădesc preferințe și conferă de la început personajelor un loc în societate, o profesie, o poziție socială, filozofică, politică. Acestea sînt determinate de necesitățile și gusturile epocii care așteaptă, prin biografia tipurilor literare, un răspuns la propriile ei frămîntări. De aceea, o anumită perioadă își selectează reprezentanții în literatură, avînd, după cum sublinia Ibrăileanu, o înclinație către unele sau altele dintre categoriile de oameni menite să ajungă în prim-planul beletristicii. În tematica dramaturgiei de azi un loc important îl ocupă tema intelectualului, fiindcă ea dă naștere la posibilitatea unor dezbateri filozofice și etice adînci, corespunzătoare epocii noastre atît de bogată în idei. Alt motiv este desigur și transformarea petrecută cu scriitorii înșiși și pe care ei simt nevoia s-o exprime și s-o transmită.

Problematica intelectualului a constituit, în dramaturgia dintre cele două războaie, conflictul major în opera lui Sebastian, Sorbul, Camil Petrescu. Privind-o printr-o nouă prismă, scriitorii contemporani au înălțat la o treaptă superioară un proces mai vechi, cu o gestație îndelungată. La dramaturgii care au fost preocupați, în trecut, în special de soarta intelectualului, de relațiile sale cu societatea, se simte o autolimpezire a autorului, paralelă cu cea a personajului său. Astfel, de multe ori, asemenea personaje conțin în mod vizibil accente impresionante de confesiune indirectă. Etapa imediată de după 23 August pune în teatrul lui Sebastian, poate nu bazele unui alt mod de prezentare a personajului, cît oferă o nouă perspectivă piesei. Dar noua perspectivă (încă neprecizată, dar, care ca un avînt proaspăt înviorează piesa), chiar dacă nu schimbă structura personajului, face ca atitudinea autorului față de el să fie alta.

Sebastian e mai obiectiv față de intelectualul din *Ultima oră*, îl privește cu mai multă degajare ; în actul I, persiflarea lui Andronic pentru pasivitatea sa nu mai este doar pretext de a sonda profunzimile sale interioare. Puerilitatea lui Ștefan din *Jocul de-a vacanța*, stîngăcia și timiditatea lui Marin din *Steaua fără nume* erau perdele de fum pe care sensibilitatea lor le-a ridicat în fața grosolăniei și meschinăriei lumii înconjurătoare. Ambianței sociale, Marin îi preferă îndepărtatul univers al astrelor, Ștefan — efemera evadare a vacanței. Nuanțele ridicole ale comportărilor pe pămînt devin, în acele zone purificate, capacitate și forță. Iluziei de o clipă îi urmează însă gustul amar al înfrîngerii, umbra renunțării discrete. Calitatea umană, aluatul deosebit din care sînt plămădiți eroii, se face remarcată tocmai prin tăcuta și inevitabila suferință că nu-și găsesc locul în societate. Destinul lui Andronic nu se va mai identifica cu al celorlalți. Andronic este, ca și Marin, un timid, dar el știe să-și apere convingerile, să nu accepte constrîngeri, nici compromisuri. Pasiunea astronomiei la Marin, consumată undeva, anonim, într-un colț de provincie, devine cercetare științifică activă, intransigentă, plină de surprize și satisfacții pentru Andronic. Din această cauză, Magda Minu regăsește, sub înfățișarea modestă a profesorului, ceva din expresia eroului ei preferat, Alexandru Macedon. Alexandru Macedon întruchipează un simbol moral al tinereții întreprinzătoare, curajoase, cuceritoare, în comparație cu preocupările universului în care trăiește Magda Minu ; Alexandru cel Mic reflectă, în fond, cu toate imperfecțiile lui, aceeași plămadă etică. Cu ironică duioșie, Magda îl așază alături de eroul năzuințelor ei cînd îi spune : „Crezi că Alexandru cel Mare pleca la luptă cu nasturii rupți ?" Astfel, prin calitățile sale morale, el cîștigă dragostea studentei și a spectatorilor. Mai limpede decît la predecesorii săi, naivitatea lui Andronic rezultă din integritate, din imposibilitatea de a concepe abjecția gîndirii lui Bucșan și a acoliților acestuia. Caracteristica lui Andronic nu mai este însă vulnerabilitatea ; convingerile lui nu mai sînt încețoșate de temerile lui Marin, nici de regretele lui Ștefan. De aceea, pînă la sfîrșit, el nici nu e rănit sufletește. Dimpotrivă : cîștigă o bătălie pe care nu o înțelege și o femeie pe care nu o aștepta.

Nădejdile tainice ale lui Ștefan sau Marin, atît de repede zdrobite, capătă la Andronic robusta culoare a realizării. Deosebirea dintre Andronic și predecesorii săi din teatrul lui Sebastian este provocată, desigur, de transformarea social-politică ce se prevestește. Andronic, ca și creatorul său, înțelege că momentul în care munca cinstită trebuie să fie monedă curentă, iar sistemele particulare ca și sistemul social al lui Bucșan se devalorizează, momentul în care puterea și averea lui Bucșan sînt pîndite de apropiata prăbușire capitalistă este și momentul deschiderii porții viitorului optimist pentru intelectual. Dar, și era firesc, pentru anii elaborării piesei, Andronic își depășește semenii numai prin eliminarea tragismului din viața sa. Altminteri, rămîne în continuare un visător singuratic dacă nu însingurat, care contemplă lumea de pe platforma lui etică, la adăpostul cercetărilor de istorie antică. Andronic nu mai este un inadaptabil, dar numai atmosfera din preajma marilor răsturnări politice, acea conjunctură pe care el nu o pricepe suficient îi justifică încrederea în drepturile sale.

Ne-am fi așteptat ca o luare de poziție conștientă cu privire la căutările intelectualului să fie furnizată de un erou al intelectualității contemporane. Și totuși, una dintre cele mai puternice și actuale figuri ale intelectualității nu-și are prototipul în prezent, ci în trecut. Piesa *Bălcescu* este continuarea unei dezbateri prezente în întreaga operă a lui Camil Petrescu. Am dori să arătăm în ce măsură piesa *Bălcescu* se circumscrie în profilul intelectualului zilelor noastre. Mai mult ca la Sebastian, la Camil Petrescu legătura dintre configurația psihologică a personajului și sursa socială a frămîntărilor sale sufletești este evidentă. Pentru restabilirea demnității lui, Andrei Pietraru din *Suflete tari*, tînărul sărac, îndrăgostit de orgolioasa moșieriță Ioana Boiu, nu ezită să recurgă la sinucidere, renunțînd la împlinirea dragostei sale ; și mai complex ni se pare conflictul interior al lui Gelu Ruscanu din *Jocul ielelor ;* personajul nu reușește să unească idealul lui social abstract, cu nevoile şi putinţele oamenilor, ca şi Danton, care pare să militeze în virtutea unui ţel ce va rămîne întotdeauna neînţeles şi neatins de popor. Iată deci că, şi înainte de 23 August, dramaturgia lui Camil Petrescu se caracterizează prin faptul că pune mai presus de drama intimă a intelectualului, drama lui socială. E adevărat că şi la Sebastian, nefericirea personală a eroilor izvorăşte din condiţiile sociale în care trăiesc. Însă, conflictul lor cu societatea ne parvine prin intermediul înfrîngerii lor pe plan sentimental. Valoarea umană a lui Marin ne face să presupunem capacitatea sa care nu se poate afirma. La Camil Petrescu, personajele îşi cuceresc aprig recunoaşterea forţei lor intelectuale. Drama decurge nu din neputinţa de a lupta cu o societate opacă şi mercantilă, ci din imposibilitatea de a găsi o punte între idealul visat şi înfăptuirea lui în realitate. De aci, decepţia amară mînă eroii lui Camil Petrescu nu spre resemnare, ci spre zdrobirea dureroasă, definitivă.

Evocarea personalităţii lui Bălcescu reia ideea misiunii sociale a intelectualului. Marile probleme ce şi le pune Bălcescu, ca şi Ruscanu sau Danton, sînt ridicate la nivelul solemn al transformărilor istorice. Însă, în locul abstracţiilor goale, Bălcescu îşi identifică idealul cu fluxul maselor în revoluţia de la 1848, formulînd năzuinţele populare. Conflictul din piesă nu mai încheie înfruntarea intelectualului cu societatea, prin izolarea provocată de neînţelegerea aspiraţiilor absolute. Pe baza viziunii juste a procesului istoric, conflictul piesei se suprapune luptei dintre nou şi vechi, la care participă pe plan exterior şi interior intelectualul. Militînd pentru viitoarea Romînie democrată, Bălcescu se conduce după codul intereselor ei. Patetica lui dăruire este un comandament al idealului social pe care-l slujeşte în toate acţiunile sale, mici şi mari. Credinţa în drepturile poporului îl face să priceapă că, cu toate înfrîngerile vremelnice, acest ideal nu poate fi niciodată dezminţit. În numele acestui ideal, el este mîndru, aspru, exigent cu sine şi cu ceilalţi. Într-o conversaţie cu Maria Cantacuzino, Bălcescu arată că el personifică ţelurile mişcării paşoptiste, că ambiţia sa este ambiţia reuşitei revoluţiei. „Poţi să ai o extraordinară părere intimă despre tine şi să te mulţumeşti cu puţin“, afirmă Bălcescu. El nu se poate mulţumi cu puţin, fiindcă pe umerii săi apasă răspunderea speranţelor unui întreg popor. Toată puterea şi vitalitatea lui se concentrează ca nu cumva să fie înşelate „aşteptările poporului“. Axa unică de construire a personajului nu-l sărăceşte. Prin Bălcescu, Camil Petrescu a creat un caracter unitar, armonios, şi nu liniar. Personajul e departe de a fi senin. Spiritul său frămîntat se macină mereu. Dar, dubiile şi greşelile sale nu sînt motiv pentru oblojirea slăbiciunilor, pentru justificarea retragerii în sine. Ele îl călesc pentru a putea închina, şi mai consecvent, viaţa sa revoluţiei. Cu regret şi nu cu remuşcare, Bălcescu constata: „Pentru nimeni dintre cei care m-au iubit n-am fost în stare să fac nimic“. Bălcescu nu este o fire rece. El îşi jertfeşte propria-i existenţă, ca şi pe a celor apropiaţi, deoarece consideră că există ceva mai important: viitorul Romîniei. Sacrificiul nu i se pare dureros, dureroasă este numai neîmplinirea pînă la capăt a misiunii. „Mi-am dorit încă zece ani de viaţă. I-am trăit. Ce-am izbutit? Nimic.“ — rosteşte el cu amărăciune la sfîrşitul activităţii sale. Zbuciumul de esenţă superioară al lui Bălcescu, arderea interioară generată de concepţia sa etică şi politică îl aduc în mijlocul preocupărilor celor mai actuale şi transmit pur, ca de cristal, crezul datoriei patriotice.

Primii eroi recrutaţi din realitatea contemporană nu au reuşit în aceeaşi măsură să fie actuali. Le-a lipsit probabil (fără experienţa şi îndelungata cercetare a lui Camil Petrescu) flacăra contradicţiilor creatoare şi intensitatea trăirii lui Bălcescu. Viaţa lor se susţine cîteodată pe aglomerarea dramatismelor exterioare. În dorinţa de a face din eroi oameni de oţel, intransigenţa şi fermitatea atribuite personajelor au fost uneori atît de exagerate, încît le-au schematizat, în loc să le fortifice. Frămîntările intime intrau adesea doar pe seama personajelor negative, fiind reduse şi aci la o extirpare bruscă şi totală a rămăşiţelor unei mentalităţi retrograde. Această transformare ia la personajul principal din *Iarbă rea* — omul de ştiinţă apolitic, care pricepe importanţa însuşirii ideologiei marxiste — forma trezirii dintr-un somn lung sau a unei descoperiri poliţiste. Pentru intelectualii care, proveniţi dintr-un mediu sănătos, nu posedau rămăşiţe burgheze, nu mai exista nici o dificultate, şi nici o evoluţie. Ei nu erau animaţi decît de certitudini, şi de aceea, suferinţele şi greutăţile lor se rezolvau ca prin farmec. Iată cît de rapid se conving eroii că, în ciuda experienţei nereuşite, vor pune la punct, într-un timp record, invenţia lor. La întrebarea dacă vor putea da în curînd oţelul special, ei răspund: „*Andrei:* Tovarăşe Sofronie, sîntem toţi pătrunşi de răspunderea care apasă asupra noastră. O răspundere grea. Mult mai grea decît am bănuit. Răspunsul, ştiu eu? Tu ce spui, Irino? Ce spui Marine? *Irina:* Cred că-l vom putea da. *Marin:* Îl vom putea da. *Andrei:* Il vom da."

Personajele de această factură nu trăiesc, ele transmit emoţiile lor prin conştiincioase rezumate ale sentimentelor prezente şi anterioare, care se încadrează perfect într-o schemă şcolărească. Din cauza golirii personajelor de un conţinut sufletesc bogat, scriitorii pornind de la teză la realitate şi nu de la extragerea din realitate a trăsăturilor caracteristice, ne găsim, în unele cazuri, în faţa reluării unui soi de commedia dell'arte cu eroi şi acţiuni prestabilite. Ritmul acţiunii, întîmplările diferă puţin, dar firul lor rămîne monoton, acelaşi, dezlegarea situaţiilor nu oferă surprize.

Cu timpul, problema intelectualului a fost aprofundată cu mai multă atenţie şi, fără să-l ofensăm pe Marin, cu mai multă subtilitate. Forţa analitică a crescut, dacă integrăm printre eroii noştri personajele din *Citadela sfărîmată, Preludiu, Ziariştii* etc. Matei din *Citadela sfîrîmată* reprezintă tipul de intelectual a cărui revoltă împotriva convenţionalismului burghez s-a cristalizat în formula „vivere pericolosamente", în beţia riscului, a gestului gratuit. Gestul gratuit a însemnat, chiar pentru mulţi intelectuali cinstiţi, prilejul de cucerire a libertăţii, înlocuind cu aşa-zisa independenţă a categoriei estetice adevărata libertate a omului. Descătuşat însă de teribilele oprelişti burgheze, Matei nu ştie să păşească spre înţelegerea libertăţii ca necesitate socială. Intelectul său nu se mai supune decît jocului unui frumos iluzoriu, el nu se mai poate întîlni cu prospeţimea vieţii. Încetul cu încetul, Matei, revoltatul în genunchi, acceptă ideea subvenţiei materiale şi ideologice a unei lumi pe care pretindea că o dispreţuieşte, căci numai acea lume îi menajează o activitate nefolositoare, de fapt, manie intelectualistă. Destinul tragic al inadaptării, temă reluată de Horia Lovinescu, este autentic. El rezidă în risipirea criteriilor etice atît de preţioase pentru activitatea intelectuală, risipirea acelor criterii care consideră menirea artei şi ştiinţei strîns legate de utilitatea ei practică. Confuzia lui Matei generează un conflict interior, dur şi violent şi, de aceea, personajul se minte pe sine şi pe ceilalţi, iar cînd se recunoaşte în adevărata lui înfăţişare, îşi curmă existenţa. Deşi impresionant, personajul lui Horia Lovinescu nu ni se pare consecvent prezentat. Ori el este propria sa victimă, cale veridică pentru o categorie de intelectuali (în acest caz, Matei trăieşte tocmai din necunoaşterea concepţiei sale ca dăunătoare şi dispare în momentul cînd îşi dă seama de nimicnicia convingerilor sale). Ori, după cum autorul ne dă să înţelegem uneori, Matei este un impostor conştient, demascat pînă în cele din urmă. Atunci, întreaga sa destrămare psihică nu este verosimilă. Autorul a recurs la exagerarea negativismului lui Matei pentru a clarifica mesajul, concluzia piesei. Dar nu înnegrirea lui Matei era necesară pentru punerea în lumină a rolului intelectualului. Ar fi fost mult mai bine ca personajele indicate să-i opună lui Matei alt mod de gîndire, să fi avut — în afară de apariţia tonică a bunicii — mai multă consistență. Aceste inegalități în construirea personajelor *Citadelei sfărîmate* țin de o cauză care a fost mult timp aproape generală în dramaturgia actuală: adaptarea intelectualului a fost egalizată cu reeducarea sa. Procesul de reeducare, în adevăratul său sens, este continua atingere a unui plan superior de gîndire și manifestare, firesc tuturor categoriilor sociale, în orînduirea care construiește socialismul. Marx arăta că în opera sa transformatoare, de zeci și zeci de ani, proletariatul, reeducînd celelalte clase, se reeducă pe sine însuși. De aceea, văzînd evoluția intelectualului doar ca o adaptare, o pricepere a inexistenței apolitismului, s-au restrîns sfera de activitate și efervescența de idei a intelectualului. La majoritatea intelectualilor de astăzi, noile cadre de constructori ai socialismului, nu adaptarea la socialism este problema cheie, ea fiind, credem, în bună parte depășită. Cum să fie rezolvate multiplele și variatele chestiuni pe care le ridică construcția socialismului, iată ce-i preocupă pe intelectualii noștri. Această situație dă loc la noi manifestări și ciocniri, pe plan filozofic, la noi întrebări și soluții practice. Simpla dovadă, printr-o situație acută, că intelectualul nu poate rămîne neutru, că orice faptă a sa este, în ultimă instanță, politică, limitează complexitatea realității de azi.

Într-o anume măsură, *Preludiu* de Ana Novac lărgește aria dezvoltării intelectuale. Piesa pornește de la ipoteza înnoirii necontenite a omului în suișul lui către ideal. Evident că noțiunea de libertate a intelectualului intră în setea lui de perfecționare, în convingerea că efortul fără răgaz n-o să se piardă în zadar. În colectivul teatral al institutului, fiecare învață din experiența celuilalt, îmbogățindu-se, schimbîndu-se sufletește. Nu este o deosebire esențială între severul profesor care, sub influența vieții noi, îmbină pe nesimțite, din ce în cel mai mult, exigența profesională cu cunoașterea umană, și adolescenta care se dezbară de hoție. Personajele se aseamănă cu toată diferența lor temperamentală și de pregătire, pentru că fiecare zidește ceva la temelia unei vocații iubite, care a primit condițiile împlinirii ei și, corespunzător acestor condiții, trebuie să ajungă la deplina realizare. Ana Novac transmite prețioasa idee că apropierea personajelor ei de ceea ce este frumos, curat, estetic, înseamnă totodată formarea unei noi concepții de viață, care are la bază ideologia clasei muncitoare. Dezbaterea de idei profundă și pasionată creează piesei și o structură dramatică deosebită. Punînd în concordanță acțiunea cu meditațiile lirice ale personajelor, se simt în piesă profunzimea, vibrația unei epoci, unei vîrste, a conștiinței unei generații. Optimismul piesei apare limpede, deși dacă judecăm fiecare personaj în parte, îi recunoaștem o rană încă nevindecată, o jignire încă neuitată, un sentiment poate neîmpărtășit. Dar la baza muncii acestui colectiv stă încrederea în viața cu perspective nebănuite, în care orice opreliște poate fi zdrobită prin muncă, perseverență, dragoste.

Dacă în *Preludiu*, menirea intelectualului, scopul său sînt, prin domeniul abordat, generale, piesa *Ziariștii* e axată pe aportul practic imediat al intelectualității. *Ziariștii* pune în discuție nu înfruntarea deschisă de principii morale, ca în *Citadela*, sau închegarea noii concepții de viață, ca în *Preludiu*. Mirodan înfățișează bătălia care se dă, sub haina acelorași norme de conduită, între intelectualii cinstiți și cei demagogi. Personajul principal al piesei, Ion Gheorghe, nu este un intelectual. De altfel, el nici nu apare pe scenă. Cu toate acestea, despre soarta lui este vorba, despre soarta acestui muncitor dintr-o provincie îndepărtată. În momentul cînd e gata să cadă victimă nedreptății, el apelează la cotidianul care are datoria să-l reprezinte. Gazetarii noștri îl vor uita oare pe Ion Gheorghe, vor arunca din neglijență și comoditate scrisoarea lui în vraful de hîrtii? Sau vor căuta să descopere și să proclame adevărul? Ați ghicit desigur că în *Ziariștii* se alege calea a doua. Împotriva celui care dorește să-și păstreze locul călduț, fără eventualele riscuri pe care le comportă uneori cinstea și sinceritatea, colectivul de ziariști, de la energicul și bine pregătitul redactor-șef și pînă la reporterul cu apucături originale, dovedește că merită să poarte numele de intelectuali.

Intelectualul zilelor noastre este, mai mult decît oricînd, un luptător pentru adevăr. Căutător neobosit, el are astăzi mai mult ca în trecut, posibilitatea să descopere adevărul, să-l priceapă, să-l spună răspicat. A da înapoi înaintea acestei misiuni nobile ar fi o trădare. Prin aceste trăsături de conținut, *Ziariștii* ne apare ca un mesaj demn de luat în seamă. Desigur, nu ocolim deficiențele piesei care, preluînd tradițiile comediei noastre, nu știe cu destulă pricepere scenică să pună în concordanță nervul dialogului cu ritmul acțiunii. Cu toate acestea, piesa reușește mai mult ca celelalte lucrări dramatice din ultimii ani să construiască tipuri vii, variate, simpatice, de intelectuali cinstiți — individualizînd convingător personajele, cu obiceiurile, ticurile, temperamentele lor diferite — animați însă de o convingere comună. Imaginîndu-și că Ion Gheorghe află că în lupta lui împotriva nedreptății nu este singur, că pe aripile moderne ale presei se răspîndește adevărul ca fulgerul, ziariștii cred că au atins hotarul minunat al comunismului.

Fiecare dintre cei șase autori în căutarea unui personaj l-a găsit cu mai multă trudă sau ușurință, l-a redat mai viu sau mai șters. Alții și alții vor înzeci încercările și probabil și reușitele.

Am încheia cu nădejdea ca noii ambasadori literari ai intelectualității noastre contemporane să continue strădania vechii pleiade și să ne împărtășească într-o profundă mărturie artistică, problemele însemnate ale etapei actuale de construire a socialismului.

Odinioară, față de concepțiile literare înguste, calpe, ale societății în care trăiau, personajele pirandelliene din piesa *Șase personaje în căutarea unui autor*, venind singure pe scenă, din proprie inițiativă, reclamau dreptul existenței lor ca mesageri ai unei realități care se cerea dezvăluită și soluționată. Procedeul ales de dramaturgul italian are însă și altă semnificație. El sintetiza căutarea scriitorului pentru a da printr-o realizare artistică simplă, sobră, modernă, impresia perfectei autenticități pe care trebuie s-o transmită arta contemporană. Cîți ingineri — șefi de șantiere —, agronomi și economiști încercați nu așteaptă să li se dea cuvîntul în artă ? Este datoria scriitorului să ia în considerație deziderятul lor, să le insufle viață fără moarte.

Urăm dramaturgilor noștri ca această căutare a personajului cunoscut, dar ale cărui trăsături sînt încă incerte, căutarea acelei familiare figuri acoperită încă de vălurile care estompează contururile, să fie încununată de succes, să fie răsplătită de ropotul de aplauze care înmînează personajului literar certificatul său de naștere. L-am ruga pe acest personaj să ne întruchipeze dorințele, să fie natural, sincer, participant activ la strădaniile noastre cotidiene și, mai ales, să nu păstreze discreție și rezervă cu privire la frămîntările și concluziile sale.

A. STEIN

Insemnările unui dramaturg*

Despre ceea ce este etern şi ceea ce e efemer, despre şablon şi prospeţime, despre ceea ce mişcă inimile şi ceea ce le lasă indiferente...

Aş voi să încep aceste succinte însemnări, adresate prietenilor mei romîni, cu relatarea unui fapt real — lucru totdeauna instructiv.

În primele luni ale celui de al doilea război mondial, eram mobilizat la Kronstadt, în cadrul flotei Balticii, pe bordul vasului de linie „Oktiabrskaia Revoliuţia". Trăiam clipe grele, sumbre, de încordare; zilnic, vasul era atacat de zeci de avioane germane, iar la rîndu-i, îşi avea îndreptate gurile de foc asupra unităţilor armatei lui von Lesb, care atacau în direcţia Leningradului.

Odată, în răstimpul dintre două bombardamente, m-am dus la biblioteca de bord spre a schimba o carte şi, aflîndu-mă acolo, am început să frunzăresc fişele de cititori. Era interesant de urmărit: ce citeau matrozii şi ofiţerii, la care cărţi era cererea mai mare în acele zile grele?

Ei bine, cel mai cerut era romanul *Război şi pace* al lui Tolstoi, şi biblioteca abia pridídea să facă faţă, cu toate că avea mai multe exemplare din această carte.

Pînă la 22 iunie, adică pînă la începerea războiului, oamenii citiseră cu tot atîta rîvnă şi pasiune *Anna Karenina*. În amîndouă aceste cărţi mari şi veşnic preţuite, cititorii — în cazul de faţă, militari — căutau răspuns la întrebările care le frămîntau mintea şi inima. Faptul că ei se adresau epopeii tolstoiene ca unui izvor de apă vie şi miraculoasă, şi că o făceau tocmai în acele zile de grele încercări ale fiinţei şi cugetului lor, era un fenomen firesc.

Totuşi, cele zugrăvite în ambele cărţi sînt legate de evenimentele unei alte epoci, dispărute pentru totdeauna... Aşadar, pînă şi cele mai geniale, cele mai vii şi nepieritoare valori artistice acţionează în chip diferit asupra sufletului omenesc, în epoci diferite.

Cum rămîne, atunci, cu problemele eterne şi problemele vremelnice?

În definitiv, cunoaştem fundamentul dramatic, tematica intrigii pieselor din trecut.

---

* Articol scris pentru revista „Teatrul"

Au dispărut din viaţa noastră urmaşii lui Tartuffe şi, odată cu ei, ne-au părăsit luptele pentru moşteniri, problemele mezalianţei, problemele inegalităţii sociale, în vechea accepţie dată acestor teme. Viaţa nouă a noii societăţi a modificat în felul ei, într-un chip *nou*, aşa-numitele probleme universal-umane. E de datoria dramaturgului, a teatrului, a regizorului să înfăţişeze tocmai acest element *nou* în toată complexitatea şi cu toată îndrăzneala lui, fără să-l lăcuiască în nuanţe trandafirii, nici să-i adauge umbre întunecate; fără să-l retuşeze, nici să-l fardeze. Au mai rămas drame omeneşti în societatea omenească, în ciuda faptului că fiecare epocă istorică pune, de fiecare dată, pecetea sa proprie, unică, pe aceste drame.

E cazul să spunem că şi gelozia, şi dezamăgirile în dragoste, dezamăgiri cumplite şi adînci, prilejuite de această latură intimă a existenţei noastre, şi nemernicia, şi nobleţea sufletească, şi necazurile, şi curajul — toate aceste „noţiuni universal-umane" trăiesc încă astăzi printre noi, refractate de fiece dată într-un alt fel. Ni se întîmplă, doar, în vorbirea curentă, să ne referim la contemporani de-ai noştri denumindu-i, pe unul „Othello", — deşi Othello al nostru nu sugrumă pe Desdemona —, sau pe altul „Iago", cu toate că acest Iago modern operează cu alte metode decît ticălosul zugrăvit de Shakespeare...

Da, mai există în viaţa noastră de azi, ca vestigii ale trecutului, şi Iago, şi Julien Sorel, şi cîte un Tartuffe, în ediţie mai palidă şi sub altă înfăţişare, şi chiar cîte un nou Rastignac. Atunci, de ce să nu lovim în ei cu toată forţa şi pasiunea unor artişti care proclamă idealurile noii societăţi şi luptă pentru aceste idealuri?

Ne temem, pe bună dreptate, de situaţiile triviale, banale, de intrigile arhicunoscute în piese, în scenarii, chiar şi în romane. Ba, avem chiar un termen — acela prin care desemnăm, îndeobşte, aglomerările de peşti de aceeaşi specie: „bancuri" de scrumbii, „bancuri" de chefali etc. „Bancuri" de piese! Într-adevăr, te uimeşte cum a fost cu putinţă ca la noi piesele, filmele să se succeadă uneori în „bancuri", axate pe una şi aceeaşi temă. Mi s-a întîmplat să confund piesele şi să nu mai ştiu din care provin un anume preşedinte de colhoz, înapoiat, şi soţia lui, element conştient...

Cu toate acestea, socotesc că ar fi penibil să ne eschivăm cînd ne vedem în faţa dificultăţilor, să ne ferim de a înfăţişa o anumită situaţie sau un anumit personaj, pe temeiul că ar mai fi fost zugrăvite. Să ne gîndim, de pildă, de cîte ori n-a mai fost prezentată în literatura mondială următoarea situaţie din viaţă: „la rudele din capitală, nimereşte, ca trăsnetul din cer senin, o rudă din provincie, sosind în momentul cel mai nepotrivit!" Mărturisesc că eu însumi am păcătuit folosind în piesa mea *O chestiune personală* o situaţie similară în cazul unchiului Fedia...

Dar iată că în fermecătoarea lui piesă *Într-un ceas bun*, talentatul meu coleg de breaslă Victor Rozov a utilizat de asemenea această situaţie: la rudele din Moscova, soseşte un nepot din provincie. Povestea e banală, desigur, dar cît de proaspătă, interesantă, plină de tîlc pentru noi... Sau, de pildă, prietenul lui, acel băietan mîndru, care înnoptează prin gări, ascunzînd acest lucru pînă şi celor apropiaţi, pentru că nu vrea să le cadă în sarcină şi preferă să le spună că e găzduit la rude: îl trădează numai dorul cu care priveşte canapeaua, felul cum îi dă tîrcoale, ca pisica farfuriei cu lapte... Rozov a urmărit să tălmăcească, anume să *tălmăcească* într-un fel *nou* o situaţie veche, să-i insufle un conţinut actual, contemporan, să zugrăvească trăsăturile tipice ale tînărului sovietic din zilele noastre — cu mîndria lui, cu accepţia pe care el o dă onoarei, cu firea lui independentă — şi astfel această situaţie „răsuflată" ne-a apărut într-o lumină nouă.

Înseamnă, aşadar, că nu numai din pricina repetării unor „situaţii" arhicunoscute este şablon o anumită piesă. Cauza stă în faptul că nu a fost surprinsă marea diversitate a vieţii, în faptul că oamenii sînt zugrăviţi *în general, prin trăsăturile lor comune şi nu prin unicitatea lor;* în sfîrşit, în faptul că scriitorul nu a găsit soluţia artistică adecvată ideii sale. Toate acestea provin adesea din împrejurarea că unii dramaturgi nu se străduiesc să-şi spună cuvîntul *lor,* părerea lor personală cu privire la anumite probleme, ci se grăbesc „să ţină pas cu epoca". Dar epoca pe care o trăim înaintează în ritm vertiginos şi orice încercări mecanice de a te menţine în rînd cu ea, dacă sînt lipsite de trăirea profundă, autentică a pulsului şi cerinţelor ei, fac din asemenea dorinţe pripite „de a ţine pasul"... un dizgraţios mers săltat, sau — ceea ce e şi mai urît — o ţopăială într-un singur picior.

Am mai avut prilejul să scriu că unii confundă simţul epocii, actualitatea unei opere dramatice cu aşa-numita conjunctură, presupunînd cu naivitate sau cinism că e vorba de noţiuni identice.

Nu! Noţiunile acestea se vrăjmăşesc, sînt antagoniste. Spectatorul se orientează de minune în această privinţă, pe el nu-l poţi înşela! Spectatorul simte ce anume e izvorît din dorinţa invincibilă a artistului de a-şi spune cuvîntul cu privire la o anumită problemă din viaţă, şi ce anume provine dintr-un calcul rece, meşteşugăresc. Spectatorul simte atunci cînd aparenta actualitate camuflează nepăsarea lăuntrică şi cînd monologuri de efect scapără ca artificii fără flacără, ce nu ard pe nimeni, distribuite uniform între personaje, la rîndul lor fabricate din carton şi pergament. El nu află aci nici ardoarea sufletului, nici cugetul artistului — cuget fără de care nu există şi nici nu poate exista intuire a vieţii —, nu află nici vreo încercare de a include experienţa personală în cele înfăţişate...

Dimpotrivă, spectatorul e recunoscător atunci cînd i se oferă o actualitate autentică, atunci cînd artistul pune în opera lui simţirea unui contemporan şi a unui luptător, indiferent dacă scrie despre epoca noastră, despre războiul civil sau despre istoria îndepărtată... Îmi amintesc ce răsunet a avut în zilele celui de al XX-lea Congres al Partidului, la Moscova, piesa lui Vsevold Vîşnevski, *Tragedia optimistă,* scrisă în 1932 de acel scriitor bolşevic, ostaş în marea armată a comunismului: avea o rezonanţă emoţionant de contemporană, de actuală, ca şi cum ar fi fost scrisă în 1956... Am simţit impresia pe care a lăsat-o *Hamlet,* în regia lui Nikolai Ohlopkov, la Teatrul Maiakovski; regizorul l-a privit pe eroul shakespearean cu ochii eroului din zilele noastre, cu ochii omului care trăieşte într-o societate nouă; el a văzut un Hamlet care se ridică împotriva unei lumi-temniţă „cu o sumedenie de lacăte, tainiţe şi beciuri", a văzut un Hamlet animat de mînie şi furie împotriva putreziciunii şi făţărniciei epocii sale grosolane şi crude... Ohlopkov l-a văzut pe Hamlet orientat spre viitor... De aceea, actorul Evgheni Samoilov a rostit ultimul monolog al lui Hamlet ca un mesaj politic de mare însemnătate, destinat veacurilor viitoare.

Citind printr-o prismă nouă piesa *Hamlet,* Ohlopkov a montat-o într-un fel nou, readucînd în teatru sentimentul sărbătorescului, pitorescului, pierdute — din nenorocire — în multe spectacole. Şi fiecare reprezentaţie a acestui *Hamlet* este o sărbătoare pentru publicul spectator, care umple pînă la refuz sala.

În acelaşi teatru, se reprezenta pînă de curînd o piesă contemporană, consacrată vieţii satului nostru; piesa nu s-a menţinut decît scurtă vreme în repertoriu, deşi aparent era actuală. În ea, în ciuda contemporaneităţii ei de suprafaţă, spectatorul nu afla o actualitate autentică, nu afla o atitudine caldă, nici emoţia scriitorului faţă de ceea ce înfăţişa; piesa nu comunica actorilor nici o tulburare şi prin urmare nu putea să mişte nici pe spectatori. Pe de altă parte, piesa lui Victor Rozov, pe care am mai amintit-o, a făcut în scurtă vreme ocolul întregii Uniuni Sovietice; sute de teatre au montat-o, şi această piesă modestă, am putea spune cotidiană, despre năzuinţele, gîndurile şi grijile tineretului nostru, a emoţionat spectatorii graţie faptului că ei au putut să desluşească în ea ecoul sincer, nefalsificat al adevărului vieţii, elementele noi surprinse de autor, să simtă nemijlocita participare a dramaturgului care ştie ce vrea, ce crede şi ce urmăreşte. Iată, în această piesă există un autentic simţ al epocii, există actualitate în înţelesul superior al cuvîntului. În ea, spectatorul găseşte răspuns la întrebările ce-l frămîntă...

Dar spectatorul nu găseşte răspuns în piesele care utilizează unele situaţii, unele fapte din viaţă, fără să dezvăluie semnificaţia lor profundă, fără să le lege de tendinţele epocii...

Descrierea ştearsă a amănuntelor cotidiene, coborîrea la platitudine, lipsa de participare, neexprimarea punctului de vedere personal combativ şi absenţa unei viziuni largi, contemporane asupra faptelor — toate acestea nu reprezintă calea spre o artă mare.

„Cel ce a fost necesar celor mai buni dintre contemporanii lui, acela a trăit pentru timpurile sale..."

Noi, dramaturgii care lucrăm pentru teatrul contemporan, trebuie să ne amintim minunatele cuvinte spuse de Schiller lui Goethe, dacă vrem ca piesele noastre să fie străbătute de suflul proaspăt şi viguros al timpului, dacă vrem ca piesele noastre să mişte inimile contemporanilor, să le insufle gînduri mari şi frumoase, înălţîndu-i, însufleţindu-i la noi înfăptuiri...

FLORIAN POTRA

Cronica dramatică în provincie

Asemeni artei pe care o oglindește, cronica (sau critica) dramatică reprezintă o modalitate complexă (scepticii ar spune hibridă), aparținînd pe de o parte scenei, prin obiectiv și problematică, pe de altă parte literaturii, criticii literare, prin mijloacele de expresie, care sînt ale scrisului. S-ar putea deduce, dintr-o necesară simetrie, că autorul de cronici e, în același timp și în egală măsură, om de teatru și scriitor, cu toate virtuțile implicate.

Problema comportă însă și un alt punct de vedere și chiar mai multe. Așezat între fenomenul teatral concret, viu, și publicul asimilator al acestui fenomen, încotro se orientează cronicarul dramatic? Exprimă opinia publică în raport cu spectacolul, sau o inițiază pe cea dintîi în tainele acestuia? Mai amănunțit: informează sau formează publicul, consemnează sau interpretează un spectacol? E limpede că-i revin toate aceste atribuții, după cum trebuie să fie, într-adevăr, și scriitor, și om de teatru, cu amîndouă funcțiile topite într-o personalitate distinctă. În acest sens, cronica dramatică devine o sinteză a tuturor elementelor ce definesc, la un moment dat, cultura dramaturgică și teatrală a societății.

Cronica dramatică înseamnă, în primul rînd, o luare de poziție, o *atitudine:* față de piesă și față de spectacol, considerate în ansamblul mișcării teatrale *actuale*, incluzînd aici și gustul publicului. Aceasta cere o precisă formație ideologică a cronicarului, o profundă asimilare a concepției socialiste despre literatură și artă, combativitate în aprecierea fenomenului teatral.

Inseparabilă de pregătirea ideologică-estetică, formația culturală a cronicarului trebuie să fie vastă și diversă. Fără o profundă cunoaștere a istoriei literaturii dramatice și a teatrului, universal și romînesc, fără capacitatea de a se orienta cu promptitudine în datele fundamentale ale artei scenice și ale diferitelor curente și metode, în sfîrșit, fără o — măcar — elementară informație asupra artelor ajutătoare (figurative, muzică, arhitectură, dans etc.) cronicarul dramatic devine o simplă fantasmă.

Întemeindu-se pe aceste două instanțe esențiale — fermitate ideologică în concepțiile estetice și larg orizont cultural — cronicarul dramatic e un *militant.* Ne referim în special la capacitatea de a desluși și încadra fizionomia spectacolului în aceea mai largă a unui teatru și, mai departe, a întregii mișcări teatrale din țară. A milita în principiu și în general pentru arta realist-socialistă e frumos și necesar, dar insuficient și vag;

trebuie să se militeze pentru un spectacol, pentru anumite elemente ale unui spectacol — cele noi, creatoare, îndrăznețe — într-un anume teatru și la un anume moment al dezvoltării sale.

Luată în serios, misiunea cronicarului dramatic e dificultuoasă și, mai ales, de răspundere. Ea pretinde o gamă de iscusințe, încă mai largă decît cea enunțată pînă acum, gamă ce se întinde de la cîntărirea amănuntului de istorie literară pînă la respectarea unor principii de psihologie a interpretului, ca să nu pomenim de condiția intrinsecă a ținutei stilistice și terminologice. La ce am spus pînă acum, am adăuga că se mai cer, neapărat, o mare pasiune, o profundă afecțiune pentru teatru și pentru problemele lui.

N-am dori să avem aerul celui care dă lecții de critică dramatică. E totdeauna delicat, dacă nu penibil, să te erijezi în maestru al propriilor tovarăși de preocupări. Am ținut doar să stabilim cîteva puncte de reper în sumara privire pe care intenționăm a o arunca asupra activității cronicarilor dramatici din presa regională și raională.

De asemenea, trebuie să precizăm că problemele cronicii dramatice sînt aceleași, fie că e vorba de presa din provincie, fie de cea bucureșteană. Totuși, datorită mai ales tradiției și numărului mare de teatre din Capitală, cronica dramatică e susținută cu mai multă pricepere în organele de presă centrale. Oricum, în unul din numerele noastre viitoare, va fi dezbătută pe larg și critica teatrală din București. Cu un cuvînt, n-am vrea ca rîndurile de față să irite anumite susceptibilități, frecvente atunci cînd se face distincția arbitrară provincie-capitală, intenția noastră fiind doar de a atrage luarea-aminte asupra unor carențe ale publicisticii de teatru din țară.

*

Nu se pot recomanda și nici pretinde rețete unice de cronică teatrală. Fiindcă aceasta e, în ultimă instanță, un act individual, în care obiectivitatea și subiectivitatea se îmbină într-o proporție determinată de ținuta ideologică, culturală și, firește, temperamentală a celui care scrie.

Astfel, socotim nimerită precizarea că ne vom referi la cronicile luate în discuție, fără nici o prejudecată, fără nici o preferință pentru un mod sau pentru altul de a concepe cronica. Liber este cronicarul să înceapă cu analiza piesei și să continue cu remarce asupra regiei, interpreților, scenografiei sau, dimpotrivă, să debuteze prin observații la adresa programelor de sală sau chiar a peruchierului. Cu o condiție, însă, independentă de metoda adoptată: să prindă și să cuprindă, ca în focarul unei lentile, imaginea exactă a spectacolului, a virtuților și limitelor lui. Și, prin imagine exactă, nu înțelegem deloc una statică, rigidă, ci din contra, momentul de artă cu tot ce are realizat sau potențial, cucerit sau ratat, sau perfectibil.

*

Întîi, o constatare ce ne bucură: toate organele de presă — de la „Flamura roșie" din Reșița la „Flacăra Iașului", și de la „Pentru socialism" din Baia Mare la „Dobrogea nouă" din Constanța — toate, fără excepție, rezervă cronicii dramatice o atenție particulară și un spațiu generos. Nu există premieră locală sau turneu al unui alt teatru, care să nu fie consemnate prin cronici și de multe ori prin avancronici. Remarcăm faptul, pentru că reprezintă asigurarea posibilității prompte de exprimare a cronicarului. Redacțiile tuturor ziarelor — regionale sau raionale — și-au format în acest sens o deprindere, o normă, definitiv cîștigată. Ceea ce redacțiile nu și-au format încă în cuvenita proporție — numerică și calitativă — sînt cronicarii.

Ne aflăm în stadiul căutării și al „specializării". Și socotim că e firesc să fie așa: s-au creat teatre în localități care pînă nu de mult erau ținute departe de manifestările de artă, în speță de cele teatrale. Așa că nu putem face o vină redacțiilor din a nu avea cronicari permanenți — cu excepția „Drapelului roșu" din Timișoara și a „Flăcării Iașului", care-i au. De altfel, și în Capitală, unde există precedente în acest sens, de-abia în ultimul timp cotidianele își au cronicarul dramatic titular. (Tendința ar trebui să rămînă, însă, aceasta: formarea unor cronicari capabili să acopere cu continuitate rubrica teatrală.)

Alta e vina, în schimb, de atribuit redacțiilor, și e simțitor mai gravă: cronicile. În marea lor majoritate, acestea sînt slabe și unele chiar foarte slabe, necorespunzătoare. S-ar părea că ne contrazicem: cum să fie cronici bune, dacă nu s-au format, deocamdată, cronicarii? Contradicția e aparentă. Vrem să afirmăm că redacțiile și redactorii publică destul de ușor materiale mediocre și submediocre. N-ar fi prea greu să-și asume și preocuparea continuă de a căuta și stimula pe cei cu înclinări evidente, pe colaboratorii cei mai dotați pentru a scrie cronică dramatică. Dar poate că e și oarecare comoditate în această privință! O comoditate puțin scuzabilă, mai ales pentru redacțiile din orașele mari (universitare), cum ar fi Clujul, Craiova, Aradul etc., unde baza de selecție e mai largă. De ce „Pentru socialism" din Baia Mare a izbutit să publice cîteva cronici bune, printre care aceea a lui I. Capocean la *Mireasa desculță* (nr. 690) e deosebit de clară și densă, ridicînd probleme interesante? De ce la Brăila, în ziarul „Înainte" (nr. 3.565), poate apărea — semnată de Lica Paulescu — o cronică amplă și aproape exhaustivă, ca analiză a piesei și spectacolului *Inima noastră?*

Spuneam mai sus că rețetele nu sînt recomandabile. Totuși, parcă printr-o tacită convenție, cei mai mulți cronicari practică, dincolo de orice rețetă, o invariabilă cronică teatrală a superficialității și lipsei de exigență. Formele sînt variate și nu prea. Printre cele mai frecvente, pseudoerudiția, falsa informație. Iată, bunăoară, o definiție dată existențialismului de un cronicar anonim: „Existențialismul încearcă *să împace* ceea ce nu se poate împăca: *ideologia burgheză cu ideologia marxistă.* Pînă la urmă, ajunge în mod inevitabil la impas și, în producțiile sale filozofice, literare sau artistice, nu poate în cel mai bun caz decît să oglindească veridic descompunerea unui sistem care și-a trăit traiul". („Crișana", Oradea, nr. 281, cronica la *Clubul împușcaților.)* Și toate acestea, după ce se înșiră o seamă de nume, începînd cu Kirkegaard! Nu se poate accepta o asemenea interpretare, fiindcă ea seamănă confuzia ideologică, existențialismul rămînînd una din cele mai tipice expresii ale filozofiei reacționare moderne.

În același ziar (nr. 107), într-o cronică de data aceasta semnată, Eugen Groza demonstrează o îngustă înțelegere a principiilor de estetică marxist-leninistă, limitîndu-le la factorul social (ceea ce se mai cheamă și sociologism vulgar): „*Conflictul social,* deosebit de puternic, *face* din această piesă *una din cele mai bune lucrări dramatice* din literatura universală". E vorba de *Intrigă și iubire.* Nu putem fi de acord cu asemenea aserțiune, cînd e limpede pentru toată lumea că *numai* conflictul social nu poate salva o piesă. Tragedia lui Schiller e într-adevăr de mare valoare, dar datorită — cu necesitate — *și* calităților ei artistice.

Fiindcă am ajuns la Schiller, un alt model de superficială informare îl oferă Ion Dumitrescu în cronica la *Hoții* („Flamura roșie", Reșița, din 18.IV.1956): „Caracteristicile mișcării literare „Sturm und Drang" se reflectă în prima *operă dramatizată* a lui Schiller, *Hoții,* care s-a jucat pentru prima oară la Mannheim în 1782. După premieră, care are un succes imens, tiranul duce Karl Eugen îi interzice lui Schiller să mai scrie piese de teatru. În semn de protest, Schiller fuge din Stuttgart și, deși duce o viață plină de lipsuri, lucrează intens la tragedia *Don Carlos*. Sprijinit de marele Goethe, este numit profesor de istorie la Universitatea din Jena". Trecînd peste cîteva imprecizii, datele sînt fidele adevărului istoric, dar cît de superficial îngrămădite și cît de departe de a reconstitui figura și concepțiile lui Schiller! Cronicarul ar fi făcut mai bine dacă se limita la o perioadă mai restrînsă din biografia dramaturgului — aceea legată de crearea *Hoților* — pe care s-o adîncească și din care să extragă elemente de informație utile pentru înțelegerea piesei.

Totuși, acestea sînt cazuri în care se întrevede cel puțin intenția unei documentări. Alți cronicari nu se obosesc nici atît și înlocuiesc orice efort de căutare și asimilare culturală printr-o mediocră pseudopoezie, printr-o falsă efuziune lirică: „La bătaia gongului, cortina se rulează ușor. O undă emotivă a cuprins spectatorii nerăbdători care așteaptă începerea spectacolului. Pe scenă se află cele trei gaițe: Aneta Duduleanu, alături de surorile ei Lena și Zoe care, adunate în jurul mesei, își petrec timpul delectîndu-se cu jocul de cărți. Un schimb de cuvinte, rostite pe un jargon folosit de jucătorii de cărți, discuțiile de bîrfă ce se ivesc între aceste trei personaje reușesc să dezvăluie din capul locului preocupările „importante" ale familiei Dudulenilor, exponenți ai moșierimii. Astfel începe comedia „Gaițele" pusă în scenă de colectivul Teatrului de Stat din orașul Bîrlad". (G. Melic, cronica la *Gaițele* în „Steagul roșu", Bîrlad, nr. 732.) Ca și cum, în alte teatre, *Gaițele* ar începe altfel și ar desfășura o altă acțiune!

Alteori, siropul pseudolirismului, al leșinului în fața scenei e substituit de un verbiaj dogit, de o frazeologie sterilă și în același timp sforăitoare: „Istoria teatrului consemnă exemple strălucite cînd piese ale scriitorilor legați de popor au făcut să se dărîme edificiile claselor exploatatoare, și aceasta în vreme cînd adevărul era ținut sub obroc, înlănțuit și hăituit ca cel mai oribil dușman. Astăzi, cînd în patria noastră poporul își creează și conduce singur destinele, instituțiile de artă au un rol măreț etc., etc." (vezi „Steagul roșu", Petroșani, nr. 2.090, cronica lui N. Irimescu la *Omul care a văzut moartea*). Iată un fel de a masca, în dosul lozincilor, lipsa de pregătire, nivelul scăzut al cunoștințelor, sărăcia de idei.

Destul de des, din buna intenție de a fi „prețios și pretențios" fără să-și complice prea mult fraza, cronicarul izbutește să se facă neînțeles: „*Cavalerul mut* e o comedie prețioasă și totodată pretențioasă, care nu suferă depășirea limitelor povestirii". Ne mărturisim incapacitatea de a ghici intențiile și gîndul cronicarului și renunțăm la orice interpretare. (E vorba de cronica lui Ioan Chereji din „Steaua roșie", Tg. Mureș, nr. 389.)

Desigur, nivelul cultural scăzut e supărător, și nu numai la cronicarii dramatici. Dar cînd acestuia i se adaugă bravada și mediocritatea agresivă, supărarea se transformă în tristețe. E cazul cu D. Căpitanu, care se intitulează mîndru „secretar literar al Teatrului din Petroșani": „Cea de-a 63-a premieră a Teatrului de Stat din Petroșani e un spectacol pe care, păstrînd moștenirea unei năstrușnicii teatrale, ne-am obișnuit să-l numim „couppée". (Cuvîntul se scrie, de fapt, cu un singur p și un singur e!) În fraza de mai sus, autorul se vrea avizat; în continuare, are idei estetice: „Realismul socialist în artă ne obligă să nu facem concesii autenticității". Și încă: „Teatrul e arta care uzează înainte de toate de cuvîntul rostit frumos, muzical, de orchestrație, nu de platitudine". Urmează „judecățile de valoare": „Gh. Miclea a realizat pe Ioniță cu un talent care ar trebui ajutat însă de consultul unui O.R.L.-ist". Am intrat în domeniul denumit, într-un anumit jargon, „bășcălie": „Lîngă căminar, e feciorul său, comisul Nicu. În pielea lui intră tov. Ion Plăieșanu (asta ca să folosim un termen din recuzita regizorilor de școală realistă)." (!!!) Dar tristețea dinainte se transformă, la un moment dat, în indignare: „Sînt amuzanți pantalonașii cu fundulițe colorate ai Marghioliței, și amuzantă M. Munteanu măcar că ea a apărut la „vedere" într-o rochie roz, care dacă nu ne înșelăm a fost confecționată din mătase de plapumă". Nu e o indignare puritană, ipocrită, ci una izvorîtă din sincera preocupare pentru soarta cronicii dramatice : e o indignare profesională ! Iar redacția ziarului „Steagul roșu" din Petroșani e în egală măsură vinovată că a publicat asemenea teribilisme.

Cu citatele de mai sus, am trecut pe nesimțite în cîmpul aprecierilor asupra interpretării. Și aici bîntuie generalitățile, frazeologia stearpă, care ilustrează incapacitatea de a exprima o judecată. Un prim exemplu : „Interpreta a știut să exploateze aceste calități (ale personajului — *n. n.)*, printr-un joc degajat, plin de farmec. Îmbrăcămintea însă, din ultimul act mai ales, nu este deloc potrivită cu personajul". (I. Jugănaru, în „Secera și ciocanul", Pitești, nr. 668.) Altul, de la Cluj, aparținînd lui Salamon Laszlo („Făclia", nr. 3.151) : „În rolul titular, Orosz Lujza a repurtat un succes meritat. Ea a zugrăvit realist psihologia bogată a tinerei țărănci văduve, convingîndu-ne pe toți că s-a identificat pe deplin cu rolul interpretei. Dacă la începutul carierei sale artistice, Orosz Lujza și-a dovedit calitățile sale de artistă dramatică, acum ea ne-a arătat că gama jocului ei este mult mai variată". În locul unor aprecieri precise, la obiect — formule generale, clișee, stereotipii : *a zugrăvit realist, s-a identificat, convingîndu-ne pe toți* etc.

Firește că nu pot lipsi nici eternele „au fost în rol", „în notă" ș. a. (cu sau fără ghilimele), și procedeul e prea răspîndit pentru a necesita exemplicări.

În materie de gust, de orientare în problemele imediate ale artei teatrale, ale spectacolului, de cele mai multe ori se face profesiune de credință de-a dreptul naturalistă. Pasajul pe care-l transcriem e ilustrativ pentru o întreagă categorie de cronici și cronicari : „În fine, cîteva propuneri, în cîteva chestiuni mai „mărunte", dar care își au importanța lor în realizarea spectacolului : Georges de Valera *să aibă hainele ceva mai ude*, cînd iese din Sena, iar îmbrăcămintea lui Goblet — în definitiv și el tot un „pîrlit" ca și Sibilot — *să fie ceva mai învechită ;* fluierăturile poliției să fie *ceva mai puțin anemice ;* reporterul fotografic să aibă flashul sau dispozitivul pentru magneziu în momentul cînd ia fotografii de interior". Limitele ideologice și estetice ale unor asemenea cronici sînt absolut limpezi : ceea ce interesează e detaliul naturalist și nu problemele mari ale scenei, expresia curajoasă, stilul, poezia. De aici, necesitatea unei accentuate interesări a cronicarilor în privința celor de constatat și de făcut pentru teatrul contemporan, pentru dezvoltarea lui calitativă.

*

Unde sînt principiile, punctele de reper enunțate la început ? Au rămas undeva departe. Totuși, trebuie făcut neapărat efortul de a le recupera și așeza în fruntea oricărei încercări de cronică dramatică. Exemplele bune nu lipsesc, și ele trebuie urmate. La Timișoara, de pildă, în „Drapelul roșu", apar cronici principiale, combative, scrise cu eleganță și grijă pentru tot ce e problemă vie a teatrului local, cronici asigurate de colaboratorul permanent Traian L. Biräescu. De asemenea, în „Flacăra Iașului", unde semnează N. Barbu. Nu ne-au displăcut, pentru a lărgi sfera citării afirmative, nici cronica lui A. Toda și N. Popeanga la *Cei de mîine* („Flacăra roșie", Arad) și nici aceea a Marianei Brînzeanu la *Gaițele* („Flamura roșie", Reșița, nr. 745) și altele încă.

Așa cum se prezintă în momentul de față, cronica dramatică din presa regională și raională indică totuși, în unele cazuri, un stadiu rudimentar, de dibuiri și incertitudini. Trebuie căutate căile unei rapide dezvoltări și emancipări. Hotărîtoare în acest sens e atenția arătată de redacţii pentru problemele teatrului. În unele privinţe, cîteva ziare regionale au depăşit chiar pe cele bucureştene (admirabila iniţiativă luată de „Făclia“ din Cluj de a deschide o dezbatere teoretică asupra problemelor Naţionalului local, cu precisa şi documentata intervenţie a lui Pavel Bellu, precum şi iniţiativa ziarului „Flamura Prahovei“ din Ploeşti, care a dedicat o întreagă pagină teatrului de acolo). Ne permitem să facem o recomandare redactorilor culturali: să nu-şi caute, de preferinţă, colaboratorii în teatre. Pe lîngă că nu se asigură întotdeauna o elementară obiectivitate, rezultatele sînt şi de un nivel scăzut: „secretarul literar“ D. Căpitanu la Petroşani, actorul Ion Dumitrescu la Reşiţa etc. E preferabil ca aceşti colaboratori să fie recrutaţi din rîndul profesorilor, studenţilor, scriitorilor, din rîndul oamenilor de cultură dinafara teatrelor.

Pentru îmbunătăţirea calitativă a cronicilor dramatice, sînt necesare mai multă rigoare, mai multă disciplină şi respect faţă de teatru, de public şi, la urma urmei, faţă de propriul condei. Trebuie să se pună capăt diletantismului, superficialităţii şi grabei de a publica materialele oricum s-ar prezenta.

Sumara incursiune a unui articol de revistă nu poate, desigur, epuiza problema. Şi nici nu are pretenţia. Ar trebui găsite şi alte căi prin care să se contribuie la ameliorarea criticii dramatice din regiuni. Oare o conferinţă pe ţară a cronicarilor dramatici — să zicem, cu prilejul viitoarei Decade a teatrelor — n-ar fi binevenită în această direcţie ?

DISCUŢII

...despre „Naţional”

Perspective

Îmi este greu să disociez elemente de trăire personală, atunci cînd trebuie să scriu despre Teatrul Naţional „Ion Luca Caragiale“ de azi şi despre perspectivele sale de viitor. O anumită tonalitate memoralistică se va împleti cu unele constatări obiective. Mă voi strădui să o folosesc însă ca pe o strictă informaţie necesară, atunci cînd voi aduce o mărturie din trecut pentru a măsura prezentul şi, mai ales, pentru a întrevedea, din soliditatea neclintită a acestei instituţii, creşterea ei neîncetată în vremurile ce vor veni.

Într-un moment de cotitură s-a întreprins o cercetare asupra vieţii Naţionalului. Au răspuns oameni competenţi, din diferite generaţii, scriitori, actori, regizori. Fiecare a analizat ; fiecare, aproape, a dat soluţii. Ceea ce s-a desprins din toate aceste contribuţii, ca o trăsătură comună, a fost şi este ataşamentul tuturor pentru vechea instituţie a Teatrului Naţional din Bucureşti. Nuanţe adaose, de respect, de admiraţie — pentru trecut mai ales — şi de nădejdi, împodobesc documentele acestea.

Cred însă că înainte de a trece şi noi la o analiză, este nevoie de o precizare, şi anume că a fost, şi sigur că mai e încă — pentru un timp — vorba de o căutare de drumuri, de o armonizare între trecut şi clipa de faţă, iar nu de o boală la Naţional.

Foarte sensibilă la transformarea radicală a societăţii romîneşti, prin însăşi structura şi menirea ei, prima scenă a ţării era firesc să apară în relativă imprecizie în căutarea unor noi formule de activitate.

În anii care s-au scurs de la instaurarea puterii populare la noi, s-a făcut mult, din grija partidului şi a guvernului, şi pentru Naţional. Reînnoirea generală a vieţii artistice şi a culturii a atins cu binefacerile ei şi vechea instituţie. Grija marilor directive şi ajutoarele au fost date din plin. Slujitorii scenei, ei înşişi, s-au văzut preţuiţi, încurajaţi, cinstiţi şi recompensaţi. În ani grei, soluţii prompte — în lipsă de „casa cea mare“ a teatrului, dispărută dintr-o mişelie răzbunătoare şi inutilă a fascismului neputincios — au venit să frîngă impasurile în care se găsea teatrul. S-au amenajat săli, din ce în ce mai bune, s-a creat un teatru — Comedia — cît mai aproape de nevoile adevărate ale unui teatru naţional. Învăţături noi din predania şi experienţa unor vechi şi strălucite sisteme — cel clasic rus şi cel sovietic — au îmbogăţit metodele de lucru ale Naţionalului. Au fost, deci, toate cele necesare şi pentru o continuitate şi pentru o renaştere în duhul vremurilor ce veneau. Nimic din temeliile vechi şi sănătoase ale teatrului n-a fost atins, dovadă stă tocmai devotamentul afirmat de toţi pentru prima scenă, de care am pomenit la început. Acest punct cîştigat şi afirmat, socot că — sigur — se va putea reîntregi viaţa nouă a teatrului. Neînţelegerea aceasta dăinuind, căci neînţelegere a fost, s-a mers pînă la o separare între generaţii, mă gîndesc mai ales la cei care stăteau cît mai aproape de scenă — la actori. Şi, teatrul a încetat cîtva timp să fie ceea ce a fost întotdeauna : o şcoală a bunei şi temeinicei meserii actoriceşti. Pe scenă se învață meseria aceasta; pe scenă, de la pilda și sfatul celor mai în vîrstă. Ucenicia aceasta, creatoare de noi personalități artistice, dar și drum sigur la transmiterea unei noi și sigure tradiții, care și la noi, ca și în toate teatrele mari, a fost a realismului, a încetat cîtva timp să mai fie. Și atunci, într-o singură casă au apărut mai multe grupări, în locul unei singure familii de colaboratori, legată de un singur gînd și în devotament și în entuziasme, așa cum fusese Teatrul Național cîndva.

Și, cu această constatare, iată-ne ajunși la o deosebire care trebuie făcută atunci cînd se încearcă să se privească îndeaproape „problema" Teatrului Național, și anume: realitățile din viața interioară a teatrului și perspectivele privite dinafară. Evident, judecăți generale se pot formula pe faptele înregistrate dinafară, care sînt tot atîtea manifestări pozitive sau deficiente ale teatrului. Spirite lucide, dar cu experiențe de aiurea, sau cu aplicări de cabinet, pot construi splendide și aparent judicioase sisteme. Toate acestea rămîn bunăvoințe și sfaturi binevenite, firește, puțin abstracte însă, atunci cînd nu sînt legate de realitățile interioare ale teatrului. Și, fără îndoială că prima problemă din acest punct de vedere este aceea a repertoriului.

Astăzi, toată lumea este de acord că repertoriul Teatrului Național trebuie să promoveze, în primul rînd, literatura dramatică originală, într-adevăr realizată cu probleme din contemporaneitate, completîndu-și activitatea cu marele repertoriu clasic din literatura romînă și universală. Nimeni nu tăgăduiește că, oricînd, colectivul bogat al teatrului poate da cîteva bune distribuții pentru piese ale literaturii noastre de azi, adăugîndu-se o convingere adîncă de înalt rost social tuturor participanților la această foarte importantă acțiune. Nu însă la fel stau lucrurile cu revenirea la un repertoriu clasic. Aci, dificultățile vin tocmai din faptul că acest repertoriu a fost părăsit cîtva timp, și nu numai din practica actorului dar și din pregătirea lui. În general, recomandările care se fac și s-au mai făcut pentru acest repertoriu sînt disparate și puse din titluri, care au venit mai degrabă în amintire, sau care se bucură de un prestigiu de netăgăduit, tocmai pentru a da greutate întîmplătoarei recomandări. Or, credem că repertoriul clasic trebuie temeinic și *organic* gîndit, și aceasta și cu privire la datoria de înaltă inițiere pe care Teatrul Național o are față de marele public, atras azi mai mult ca niciodată înspre teatru, dar mai ales față de restructurarea într-o solidă stăpînire profesională a meseriei actoricești la toți cei chemați să slujească Teatrul Național. O bună învățătură, păstrată de la cei care au fost și au știut multe, spune că oricît ar fi de mare lipsa unei piese din marele repertoriu, să nu i te dai supus atunci cînd nu ai cu cine să o realizezi. Cînd lipsește actorul potrivit pe rol, orice subterfugii scenografice sînt inutile. Golul se va resimți deîndată. De aceea, prima grijă: formarea colectivului. Și aci, se subliniază iarăși puternic realitățile interioare ale teatrului. Pe o creștere, desfășurare și articulare organică a repertoriului clasic, nu o dată cel care vrea să întreprindă o asemenea acțiune se vede neajutorat. Și nu că nu ar exista posibilități, în tineret mai ales. Dar ele trebuie așteptate și crescute. Sînt anumite roluri din piese clasice ce își vor avea importanța lor, pe care le vezi, și vezi și linia ce duce înspre ele cu un anumit interpret, nedesăvîrșit însă. Și atunci chibzuiești, în pregătirea pentru rolul cel mare, astfel să-l distribui pe cel în care ți-ai pus speranțele, încît fiecare rol intermediar să-l sporească și să-l desăvîrșească. E o operație de urmărit și care se poate face chiar fără să prindă de veste cel care e în cauză. Apoi, încă una din realitățile interioare ale teatrului este nu numai crearea unei stări de spirit și de entuziasm colectiv pentru o superioară cauză comună — fără de care adevărata creație artistică nu este cu putință — dar și înfrîngerea ezitărilor și a panicei, de care mulți actori, scoși dintr-un anumit registru mijlociu, se simt cuprinși, în fața unor răspunderi mai înalte, necunoscute și în afară de obișnuințele lor. Supletea, care este nu numai de esența artei actorului, dar și a vieții sale sufletești și trupești, de la mlădierea trupului pînă la cele mai mari îndrăzneli și eforturi, trebuie redobîndită. Actorul trebuie deprins — așa cum foarte bine știau cei bătrîni pe care i-am văzut la lucru și de la care multe am învățat — că viața teatrului nu poate și nu trebuie să se desfăşoare pe un acelaşi ritm uniform, funcţionăresc. Sînt momente lente, de adîncă şi chibzuită pregătire, şi în foaiere, la masă, şi pe scenă, după cum sînt precipitări, nu numai de zile dar şi de ore, în care se cer eforturi enorme şi autodepăşiri. În asemenea împrejurări şi în îndrăznelile unice şi creatoare, actorul trebuie deprins ca, fireşte, conştient de mijloacele şi pregătirea sa, să facă acele pariuri cu absurdul, cu neobişnuitul, cu neîncercatul. Toţi artiştii ştiu că aceste mari îndrăzneli sînt de multe ori biruitoare. Actorii trebuie despovăraţi de timorare, şi aceasta nu se poate face decît printr-o asistenţă tovărăşească a semenilor — de la director pînă la coleg. Reînchegarea colectivului pe o unitate morală din care să iasă spiritul de asistenţă camaraderească, e de o mare importanţă. În demnitatea, în mîndria că erau slujitorii primei scene, dar şi în solidaritatea profesională — stăteau legaţi vechii actori mari ai Naţionalului, care alcătuiau o singură familie.

Toate aceste probleme interioare, subordonate unui singur fel de a înţelege, activitatea şi viaţa în Teatrul Naţional, dau stilul teatrului, de care nimeni nu trebuie să se simtă desprins sau acţionînd împotrivă : stil în joc şi stil în viaţă. Am insistat atîta asupra clasicismului romînesc şi străin la Teatrul Naţional, nu pentru a uita îndatoririle sociale şi actuale ale acestui teatru, ci pentru a sugera numai cîte probleme se leagă în adîncul vieţii teatrului de acest repertoriu, repet : organic gîndit şi pus nu numai la îndemîna realizării actorului, dar şi a formării lui.

Fireşte că Teatrul Naţional trebuie să acţioneze astăzi de pe cele mai înaintate poziţii, el fiind — pe sector cultural — un factor important în construirea socialismului. Regăsindu-se însă pe el, prin metodele care îi sînt proprii, perfecţionîndu-se neîncetat înspre o cît mai înaltă măiestrie, el va izbuti să slujească şi mai bine cauza obştească în serviciul căreia e pus.

Un colectiv astfel format, stăpîn pe mijloacele sale de expresie, unitar mai ales şi în creaţia artistică şi într-o viaţă socială şi morală, va putea desigur să aducă pe scena sa tot ceea ce şi producţia modernă şi contemporană va da mai înaintat şi mai de seamă. În felul acesta, alături de literatura sovietică, repertoriul Teatrului Naţional se va întregi armonios.

Şi astfel, perspectivele dinafară asupra activităţii Teatrului Naţional se vor schimba considerabil, atunci cînd această neclintită instituţie de artă îşi va regăsi adevărata ei viaţă interioară de muncă, de jertfe şi de bucurii. Să nădăjduim că devotamentul celor ce o slujesc şi ajutorul cel mai înalt astfel îi vor folosi. Dar, fireşte, se cere o îngăduinţă de timp, în care, de asemenea, Teatrul Naţional nu trebuie să uite că, în afară de înalta lui menire artistică, are şi una de agitaţie culturală. Cineva se întreba dacă Teatrul Naţional stă alături de Academie şi Universitate ! Cred că da. În slujba ideilor celor mai înaintate şi a scriitorilor, de la conferinţe experimentale şi matineuri poetice, pînă la instructaje şi producţii în cluburi şi unităţi de muncă, el trebuie să fie prezent şi va fi tot mai mult.

Ion Marin SADOVEANU

Unele concluzii

Cu această intervenţie a directorului Teatrului Naţional „I. L. Caragiale" — căruia i-am oferit cadrul pentru a trage unele concluzii —, discuţia organizată în jurul primei noastre scene ia sfîrşit. Nu ne putem da seama, deocamdată, de rodnicia ei, totuşi nu ne ascundem modesta satisfacţie de a fi adunat un mănunchi de opinii preţioase, la diferite niveluri ale mediului nostru artistic şi literar. Nu putem spune, pe de altă parte, că discuţiile au avut un caracter suficient de combativ, au cuprins schimburi şi ciocniri de opinii care să le învioreze. Mai degrabă, ele s-au succedat liniar, cu micile unduiri ale cîtorva contribuţii personale mai de relief.

Dacă pozițiile asumate de participanți — actori, regizori, critici, dramaturgi, conducători de instituție — nu s-au deosebit prea mult între ele, în schimb le-a unit — așa cum constată și Ion Marin Sadoveanu — „atașamentul tuturor pentru vechea instituție a Teatrului Național din București".

Avînd în vedere această unanimitate de atitudini fundamentale, părerile au fost, firesc, concorde asupra celei mai mari părți din problemele deschise ale teatrului. Degetul pe rană — sau pe răni — n-a fost pus, în general, cu prea multă forță, dar problemele de bază au fost atinse. În ultimă analiză, ele se reduc la cîteva : repertoriul (selecția, echilibrarea, calitatea lui), raportul tradiție-înnoire, colectivul artistic (omogenitate, varietate, stil de intepretare), stimularea tineretului, consiliul artistic și, în sfîrșit, necesitatea unui lăcaș adecuat.

Sintetizînd, într-un fel, situația Naționalului la începutul stagiunii, primii participanți la discuție (fostul director Vasile Moldovan și Simion Alterescu) au admis că situația repertoriului era destul de precară. Nu exista un punct de vedere clar și hotărît în acest sens și dacă literatura clasică din toate timpurile nu era exprimată prin piesele cele mai valoroase și reprezentative, dramaturgia originală juca de-a dreptul rolul Cenușăresei. Critica la alcătuirea repertoriului a fost reluată și amplificată în continuare. S-a arătat că repertoriul a fost ales pe baza unor criterii empirice, care lipseau teatrul și colectivul de perspectivă (Radu Beligan), că prima noastră scenă e, deocamdată, văduvită de cele mai înalte expresii dramaturgice, romînești și universale (Sorana Coroamă), în timp ce alții (Ion Finteșteanu) au vorbit chiar de o criză a repertoriului, pricinuită în special (ideea fusese exprimată și de Radu Beligan) de „primatul exagerat" al regizorilor, care și-au impus, aproape exclusiv, gustul și preferințele. Pe măsură ce discuțiile înaintau, problema repertoriului se clarifica progresiv, pentru ca (în intervenția lui Al. Kirițescu) să-și capete o formulare pe cît de lucidă, pe atît de precisă și de exigentă : „Specificul Naționalului nu trebuie să aibă la bază un favor al tradiției, ci un prestigiu al valorii prezente".

Această precizare s-a dovedit cu atît mai necesară, cu cît mulți participanți la discuție s-au orientat excesiv spre tradiție, spre trecut, neglijînd faptul că un organism viu nu se poate întreține numai din substanța acumulată anterior. S-a ajuns chiar la un fel de supraestimare a tradiției (Simion Alterescu, Ion Finteșteanu), care a dus pînă la confundarea, metaforică e adevărat, dar nu mai puțin primejdioasă, a profilului artistic cu însăși linia arhitecturală a vechiului Național (Mihail Berechet).

Nimeni nu contestă valoarea și forța dătătoare de conținut și ținută artistică a tradiției, dar greșesc cei care o confundă cu însăși repetarea aidoma a modurilor ei artistice. Fără contribuția creatoare a contemporaneității, cea mai strălucită tradiție devine trunchi uscat, dacă nu element de involuție. De aceea, socotim că accentele puse pe spiritul novator, pe împrospătarea fecundă — desigur făcînd legătura cu tradiția — au fost binevenite (Al. Kirițescu, Horia Lovinescu, Sorana Coroamă).

În mod firesc, dialogul tradiție-progres a împins dezbaterile pe terenul stilului de interpretare, în plină artă a spectacolului și implicit în sîmburele viu al colectivului. Pentru cei mai mulți, stilul Naționalului suferă din pricina lipsei de omogenitate a colectivului, iar pentru unii (Radu Beligan), din pricina deosebirilor pronunțate dintre manierele regizorilor, care împart colectivul în secțiuni stilistice eterogene. Cert e că Naționalul dispune de o valoroasă echipă de comedie, dar, pe de altă parte, dispune și de forțele necesare spectacolelor dramatice sau tragice, forțe pe care e dator să le potențeze și valorifice (Marietta Sadova).

Pentru unificarea stilului artistic, care, să nu uităm, e colectiv și individual în același timp, Naționalul trebuie să lege între ele diferitele generații de actori și, mai ales, să întărească politica de promovare a tinerilor valoroși. Încercări s-au făcut, dar (așa cum scria Radu Beligan), după primele succese, tinerii actori sau regizori nu mai erau urmăriți, susținuți, îndrumați. E bine, în acest sens, că directorul I. M. Sadoveanu consideră teatrul și repertoriul lui „nu numai la îndemîna realizării actorului, dar și a formării lui".

Tot în ce privește modul de dezvoltare al colectivului, ni se par prețioase acele contribuții (Horia Lovinescu, Simion Alterescu) care tind la precizarea rolului specific al *Studioului.* Dacă prima sală ar fi oportun să se atribuie marelui repertoriu clasic, Studioul ar putea să-și dezvolte dubla funcțiune de consacrare a dramaturgiei originale și moderne, pe de o parte, și de experimentare îndrăzneață a noilor modalități de expresie artistică, pe de alta.

Susținerea repertoriului original, a pieselor ce reflectă contemporaneitatea, adică însăși viața noastră, a fost întrucîtva deficitară la Național. Deficitară mai ales în sensul unei preocupări permanente, sistematice, de program. Aceasta și din cauza insuficiențelor consiliului artistic, de multe ori inert în raport cu sarcina lui centrală : repertoriul (așa cum arăta Vasile Moldovan). Au fost glasuri (Ion Fintești, Victor Bumbești, Al. Șahighian) care au făcut — și pe bună dreptate — consiliul artistic „direct răspunzător" pentru scăzuta calitate a repertoriului și, implicit, a spectacolelor. Aproape toți semnatarii intervențiilor au subliniat marea răspundere ce revine consiliului artistic. Între timp, problema a dobîndit o clarificare prin articolul publicat în „Scînteia" (nr. 3843), sarcina centrală a consiliilor artistice fiind : „acea de a se ocupa cu toată grija de includerea în repertoriu și reprezentarea în cele mai bune condiții a pieselor romînești, de a promova realismul socialist în dramaturgia noastră, de a ajuta pe autori să abordeze temele cele mai arzătoare ale actualității, de a-i ajuta să-și dezvolte măiestria și tehnica dramaturgică". Multe din configurația Naționalului vor depinde de acum înainte de poziția stimulatoare, judiciozitatea, competența și nivelul consiliului său artistic.

Desigur, nu ne-am putut acorda aici întreg răgazul de a recapitula pînă în amănunt dezbaterile desfășurate în paginile din patru caiete (7/1956, 1, 2, 3/1957) ale revistei „Teatrul". Socotim totuși că am desprins cîteva din liniile lor esențiale.

În cuvîntul său final, Ion Marin Sadoveanu atrăgea atenția asupra deosebirii valorice dintre privirile dinafară și cele dinăuntru. Și mai arăta că pentru a se constata roadele concrete ale unei politici chibzuite, e nevoie de timp. Ne simțim înclinați să-i dăm dreptate. Nu fără a promite, însă, că vom urmări îndeaproape evoluția primei noastre scene, pe care — deși nu sîntem chiar în miezul ei intim de viață — o iubim și o sprijinim cu devotament prin uneltele noastre specifice.

Discuțiile purtate în revista noastră, cu modesta lor contribuție, au constituit o dovadă de dragoste și de interesare pasionată față de propășirea Teatrului Național „I. L. Caragiale", căruia îi urăm noi și largi succese pe drumul artei realist-socialiste, al înaltei misiuni de educare cetățenească.

REDACȚIA

Judecata de valoare, factor esențial

Faptul că debutul lui Mirodan în dramaturgie a stîrnit vii ecouri nu mi se pare surprinzător. O replică sprintenă — ostilă convenționalului schematic — dată mentalităților filistine și strident demagogice, justifică simpatia cu care întîmpinăm *Ziariștii*. Rezonanța piesei relevă mai mult decît un mesaj polemic. Construcția dramatică, cu personajele, ideile și visurile lor, confruntă opinii și convingeri reale, contemporane, și exprimă din perspectiva acestora — cu o fervoare inteligentă, salutară — adeziunea la idealuri pentru care militām. Piesa lui Mirodan nu e lipsită de scăderi, dar, în raport cu unele lucrări reprezentate pe scenele noastre în anii din urmă, are autenticitate în atmosferă, în dialog, parțial în dinamica tipologică, într-un cuvînt calități de incontestabilă teatralitate. Critica dramatică — chemată să-și întemeieze verdictul profesional pe analize atente, minuțioase și receptive asupra textului și componentei sale scenice : spectacolul — n-a putut să-i refuze recunoașterea. Cel puțin, așa s-ar părea la o primă trecere în revistă a luărilor de poziție, dacă impresii ulterioare nu ne-ar pune în contact cu aprecieri sinuoase, contradictorii, pe scurt — ambigue și din formularea cărora lipsește factorul esențial : judecata de valoare.

Ar fi bizar și nedrept să credem că morbul semnalat — în anumite circumstanțe, realmente nociv — operează cu exclusivitate în direcția piesei lui Mirodan. Este de semnalat totuși că, în cazul lui, arta echivocului cunoaște aplicații dintre cele mai regretabile. Andrei Băleanu și Horia Bratu le-au pus în discuție în paginile acestei reviste. Intervențiile lor au fost provocate, ca și cea a subsemnatului, de altfel, de cronica lui Ion D. Sîrbu publicată în nr. 7 (decembrie 1956) al revistei „Teatrul" sub titlul *Grandoarea și servituțile debutului*.

De la bun început țin să-mi precizez intenția de a nu rămîne la sfera problematicii abordate de participanții la dezbatere, care m-au precedat. Dacă se simte nevoia unei explicații, nu-mi este greu s-o dau. Desfacerea elementelor alcătuitoare ale articolului lui I. D. Sîrbu era necesară, oportună. Oarecum, voi reveni și eu la acest material inițial, în măsura în care simt nevoia să mai adaug unele precizări, să-mi exprim puncte de vedere (în acord cu Andrei Băleanu și Horia Bratu, dar și în dezacord cu ei, uneori) și cu osebire să semnalez în cele ce urmează implicații mai largi ale problemei dogmatismului în critica dramatică.

Luat în ansamblu, articolul *Grandoarea și servituțile debutului* nu este în întregime o manifestare propriu-zisă de dogmatism. După cum vom vedea, absolutizările dogmatice nu l-au ocolit și, în legătură cu opiniile eronate ce le degajă, vom reveni deîndată. Altceva însă caracterizează cronica amintită : echivocul.

Începutul articolului facilitează propria noastră investigaţie. El dezvăluie cam în ce mod şi prin care formulă a fost Ion D. Sîrbu contaminat de dogmatism. Nu este aici locul de a face etimologia cuvîntului *dogmatism* şi nici de a încerca incursiuni de ordin filozofic în istoria noţiunii, în evoluţia accepţiilor ei. Este totuşi clar că absolutizarea, antiistorică, a unor idei şi concepţii în afara fenomenului concret şi a specificităţii sale determinate de manifestare, revendică calificativul : dogmatică. Şi ca să revenim la chestiunea ce ne preocupă, să începem prin a reaminti faptul că I. D. Sîrbu îl citează în introducerea articolului său pe Emile Faguet, în legătură cu reflecţia cunoscutului critic impresionist despre debuturi promiţătoare şi debutanţi cu har... Prea bine ; ce-i rău în asta ? se va întreba vreun lector nedumerit. În sine, nici un păcat ; practic, unul dintre cele mai serioase. I. D. Sîrbu consideră că rezervele lui Faguet faţă de debutanţi au o aplicaţie universală. Şi-le însuşeşte la repezeală ; construieşte — mental, însumîndu-le, un pat procustian ad-hoc, şi Al. Mirodan este invitat, cînd să-şi scurteze un picior, cînd să-şi lungească o mînă, potrivit jocului graţios şi dezinvolt al aliniatelor cronicii.

În definitiv, ce spune Faguet ? „În mişcarea noastră teatrală, tinerii sînt aidoma drojdiei care fermentează pîinea cea bună : nu au rutină, subtilitate, pondere compoziţională : în schimb, au instinct, sinceritate şi patos ; le lipsesc fineţea ideii, sobrietatea calmă şi măsurată a dialogului, precizia cuceritoare a portretelor ; posedă însă — şi aceasta e un fapt ce nu se poate tăgădui — darul de a pune degetul pe rană, un fel copilăresc de a smulge măştile şi de a striga în gura mare, şi — mai ales — o delicioasă stîngăcie de a îmbrăca hainele înaintaşilor, în aşa fel încît oricărui spectator atent i se revelează dintr-o dată întreg ridicolul formelor depăşite..."

În primul rînd, cîteva întrebări pornind de la Faguet şi referindu-ne, între alţii, la Mirodan. Toate debuturile trădează lipsa de rutină, de subtilitate şi pondere compoziţională, oare ? Mi se pare că nu s-a găsit nici un cenzor dispus să-i reproşeze debutantului Anatole France absenţa numitelor însuşiri din paginile lui *Thaïs*, cu care scriitorul se consacra în literatură. Drama *Hoţii* n-a marcat debutul lui Schiller cu o capodoperă, succesul fulgerător al piesei verificîndu-se în ecoul ei revoluţionar, pe plan universal ? Nu-l aşez pe Mirodan în vecinătatea acestor mari figuri, dar nevoia unor exemple cît mai elocvente m-a obligat să le citez în legătură cu aprecierea lui Faguet. De prisos să mai adaug că, şi în literatura noastră actuală, există debuturi ce-l infirmă pe criticul francez în generalizarea preluată de I. D. Sîrbu. Mă gîndesc la Titus Popovici cu *Străinul* şi la Iulia Soare, al cărei recent roman : *Familia Calaff* recomandă un prozator format, cu multiple resurse. Dacă „sobrietatea calmă şi măsurată a dialogului" şi „precizia cuceritoare a portretelor" sînt însuşiri străine tinerilor, Mirodan este, alături de nu puţini alţi dramaturgi — debutanţi la vremea lor —, un fericit şi singular accident.

, Evident, Mirodan aduce cu el insuficienţe ale debutului, şi unele preţiozităţi sezisate de Sîrbu se integrează slăbiciunilor piesei. Tot astfel şi portretul lui Tomovici, asupra căruia eziţi să te pronunţi : e cumva o lichea, un slab de înger timorat de Pamfil, sau mai la drept vorbind un duşman primejdios, ascuns, dar care, în acest din urmă caz, înseamnă o supărătoare recrudescenţă schematică, într-o piesă dornică să înfrunte primejdia, fără a-i plăti tribut ?

Piesa mai are şi alte calităţi însemnate şi lipsuri, dar nu mi-am propus să refac aici o cronică dramatică deficitară. Reluînd citatul din Faguet, am ţinut să relev caracterul său vulnerabil, în confruntarea cu individualităţi creatoare tinere, refractare la încadrări prestabilite. Ce a făcut însă I. D. Sîrbu ? El a ţinut cu orice preţ să potrivească realitatea concretă a lucrării lui Mirodan cu rezervele criticului estetizant. N-a fost lucru uşor, pentru că Mirodan a uitat să ţină seama — cînd şi-a scris piesa — de sezisările autorităţii menţionate. Nu i-a mai rămas lui I. D. Sîrbu decît să le aplice post-festum, cu rezultate — aş spune franc — mediocre. Altminteri, evidenţa fiind uneori mai puternică şi mai probantă decît conceptualismul premeditat al recenzentului, Ion Sîrbu recunoaşte confuz merite acolo unde — cu o pagină mai înainte — descifrase lacune. Și invers. A. Băleanu a remarcat în sensul acesta numeroase inconsecvențe. Nu-mi propun să le reiau, dar nici nu pot renunța să nu amintesc cîteva mai izbitoare. Cronicarul observă într-un loc: „Nucleul dramatic și, în același timp, animatorul moral al piesei este redactorul-șef al ziarului, Cerchez". Dar 15 rînduri mai jos, citim cu mirare: „*Acesta* (Ion Gheorghe, *n. n.)* deși nu apare pe scenă, constituie totuși nucleul conflictual, în jurul căruia gravitează întreaga intrigă". Că autorul cronicii ezită să formuleze aprecieri sigure, preferînd afirmațiilor spuse fățiș, cele labile, învăluite, sub amabilitatea cărora nu o dată se camuflează obscure reticențe, ne-o dovedește următorul exemplu. Ion D. Sîrbu subliniază într-o dispoziție mai receptivă: „Dacă la acest lăudabil curaj al autorului adăugăm o anume prospețime și un incontestabil ritm — prezent atît în viziunea de ansamblu cît și în claviatura dialogului —, o oarecare ingeniozitate de reporter în redarea culorii locale a caracterelor (Gurău, Romeo, Leu) și a atmosferei specifice (actul III), obținem un certificat literar încurajator pentru perseverența și talentul lui Al. Mirodan". Totuși, peste cîteva pagini, cronicarul nu mai subscrie propriile aprecieri și notează cu seninătate obiecția că lucrarea lui Mirodan (n-am înțeles nici pînă astăzi de ce I. D. Sîrbu consideră drept dramă o comedie spumoasă) cuprinde „mai multă intenție morală decît fior emotiv". Ciudate contraziceri se întîlnesc și în discuția reprezentării scenice. Este limpede că, silit de necesitatea adoptării în chip dogmatic a indicațiilor lui Faguet, recenzentul a șovăit mereu între realitatea artistică a *Ziariștilor* și reproșurile destinate cu anticipație. Această echilibristică explică și intențiile acceptării piesei „de jure" și a repudierii ei „de facto". I. D. Sîrbu a găsit și slăbiciuni reale, explicate mai întotdeauna în planul formal. De pildă, dacă tematica îi oferă garanții, cerințele ficțiunii și exagerării nu, fiind artificii formale, de compoziție. Dar caricarea lui Gurău ori Leu nu sînt oare de domeniul exagerării și servesc totuși tematica — în ciuda temerilor lui Sîrbu — prin sugestia cu care plasticizează o idee de bază a piesei și se integrează substanței ei artistice? De fapt, cauzele trebuiau căutate în structura construcției, în fondul ei, dar cronicarul, nu o dată, pătruns de reversibilitatea și relativitatea lucrurilor, stabilește paradoxal cauzele drept efecte.

I. D. Sîrbu a comentat defectuos *Ziariștii*. El nu este atît un dogmatic, pe cît a căzut prizonierul unei exagerări dogmatice ivită din aplicația osificată și absolutizantă a unor reflexii valabile relativ. Slăbirea discernămîntului critic înlesnește pătrunderea pernicioasă a tiparelor dogmatice, mai cu seamă cînd, atrași de alte probleme, uităm că dogmele și canoanele nivelatoare își fac loc acolo unde atitudinea critică față de ele se estompează, iar concesia, compromisul ideologic se substituie intransigenței. Concluzia se impune de la sine: cu evaluările estetice voalate, imprecise, nu poate exista conciliere.

*

Cazul discutat pînă acum trădează o înțelegere deformată parțial a specificului unei piese, ale cărei date fundamentale au fost totuși puse în lumină. Critica dramatică din ultima vreme ne-a prilejuit însă comentarii alterate pe de-a-ntregul de dogmatism, rigiditatea mergînd pînă într-acolo încît se refuza unui dramaturg de certă valoare recunoașterea specificului său valoric, sub pretextul unor rezerve de ordin ideologic. Este vorba, mai concret, de cronica teatrală semnată de Radu Popescu la piesa lui Victor Ion Popa: *Take, Ianke și Cadîr*, în „România liberă" nr. 3826 din 27 ianuarie 1957. Cronicarul constată că piesa „este scrisă în anii 1932—1933, adică atunci cînd criza generală a capitalismului atinsese punctul culminant, provocînd ravagii și catastrofe în sînul proletariatului, al micii burghezii, al negustorilor și meseriașilor". În aceste împrejurări, pe Radu Popescu îl supără că Victor Ion Popa este „omul multilateral, dar timid în fața marilor probleme, sentimental, cu interes și gust (...) pentru personalitățile și conflictele minore al căror preț și a căror dezlegare provoacă lacrima odată cu surîsul, lăsînd totuși netulburate adîncurile sufletului și ale conștiinței". Că nu este așa și că dramaturgul, într-o vreme de hidoase explozii morale (după expresia lui Radu Popescu), a pus accentul pe disponibilitățile sufletești ale oamenilor dornici de înțelegere și armonie reciprocă ne-o dovedesc tocmai cele trei personaje: Take, Ianke și Cadîr. Cei trei eroi închipuie o comuniune umană în disprețul tuturor convențiilor și prejudecăților șovine. Există în fiecare dintre ei o aspirație suavă, pură, spre fericire, pe care nu și-o poate împlini decît înfrățindu-se cu ceilalți. Piesa poate că nu este un exemplu de substanțialitate, dar o asemenea viziune umanistă, luminoasă în optimismul ei stenic, în condiții și climat fascizant, nu poate fi trecută cu vederea. Ei bine, Radu Popescu descoperă în Victor Ion Popa „un prototip de apolitic", căci altminteri cum ar mai avea el înclinare pentru micii burghezi ai tîrgurilor provinciale în plină criză capitalistă? Desigur că o asemenea viziune patriarhală suferă de dezorientare ideologică, zice cronicarul, uitînd probabil că ceea ce dă farmec și valoare specifică piesei lui Victor Ion Popa este nu presupusa viziune facilă, pitorească, ci realismul ei prob, curajos, omenesc, nobil, prietenia celor trei eroi fiind o replică dată ideilor și sistemelor menite să explice, să legitimeze și să provoace discordia națională, diversiunea rasială. Rapu Popescu ar fi preferat ca *Take, Ianke și Cadîr* să beneficieze de aceeași densitate de idei ca *Manasse*. Dezideratul e discutabil, știut fiind că Popa n-are ca dramaturg adîncimi zguduitoare, piesa sa cucerind spectatorul prin alura alertă, vodevilescă — după cum s-a exprimat V. Mîndra — a conflictului. A-i reproșa lui Victor Ion Popa, conștiință generoasă, onestă, incontestabil democratică și cu certe vocații scenice, în numele unei exigențe ideologice actuale, absența imperativului militant mi se pare o regretabilă incomprehensiune și — în măsura în care îi anulează sau ignorează specificul său de viziune și temperament creator — o absurditate dogmatică.

Mai supărătoare este recidiva cronicarului. Nu prea de mult, Radu Popescu, discutînd teatrul lui Sebastian, în speță *Steaua fără nume*, considera preocupările personajelor centrale: Marin Miroiu, Udrea etc. de esență maniacală. Perfect nereceptiv la aspirația intensă a eroilor spre o fericire degajată, eliberată de meschinăria și banalitatea asfixiantă, trivială a traiului cotidian, Radu Popescu suprapune, confundă idealul cu mania. Există însă între aceste noțiuni, cu înțelesul lor efectiv și reflectiv, o asemenea deosebire, încît — ca să mă exprim fără violență — a nu le disocia este de-a dreptul o flagrantă opacitate.

Este de mirare cum a putut un critic ca S. Damian,* discutînd un studiu scris cu sensibilitate și pătrundere de B. Elvin pe marginea teatrului lui Mihail Sebastian, să descopere, întîlnindu-se cu Radu Popescu, infantilism dezarmant în conduita unor eroi care, e adevărat, nu sînt revoluționari de profesie, dar care prin inacceptarea vieții sufocante la care sînt siliți și prin elanul superior ce îi înalță din mediocritate, se definesc social pe ei și lumea în care trăiesc cu infinit mai multă pregnanță decît rețetele arbitrare ce li se recomandă. Față de obtuzitatea opticii dogmatice, Stanislavski n-a avut decît cuvinte aspre, de persiflare. Le amintesc pentru actualitatea lor: „Ar fi greșit să confundăm tendințele sau cunoștințele de ordin general, pe care unii încearcă să le așeze la bazele noului teatru, cu conținutul creator care reprezintă suflul creației artistice. Simplul element spectaculos, predica sau manifestul nu pot fi confundate cu arta adevărată!" **

Dogmatismul a pierdut teren și în critica dramatică, dar după cum am văzut, în circumstanțe prielnice, dacă nu de climat, cel puțin de metodă, rămîne virulent. Există însă toate condițiile pentru a-l face inofensiv. O atitudine științifică de intransigență mereu trează, dar și de receptivitate estetică, îi va înlesni decesul.

H. ZALIS

---

* Vezi articolul *Prea multe aplauze* din vol. „Incercări de analiză literară". E.S.P.L.A., 1956.

** *K.S. Stanislavski,* Viața mea în artă, ed. Cartea Rusă, 1950.

... despre repertoriu

„Ce ușor ar fi de condus un teatru dacă n-ar fi problema repertoriului", spunea glumind un director de teatru.

În general, simpla enunțare a cuvîntului repertoriu *face pe mulți oameni de teatru să-și piardă brusc buna dispoziție.*

— Există cazuri cînd repertoriul se alcătuiește cu o matură chibzuință, justă orientare și gust artistic. Participă la nașterea lui conducerea teatrului, secretarul literar, consiliul artistic...

Alteori, unii conducători de teatru fac repertoriul așa cum făcea proză domnul Jourdain al lui Molière : fără să bage de seamă.

Iată-ne porniți în acest labirint încîlcit al repertoriului, fără nici un fir al Ariadnei...

Și, în „călătoria" noastră prin teatrele bucureștene, ne-am adresat tovarășilor : Ion Șahighian, C. Sincu și D. D. Neleanu, directori a trei teatre din Capitală, pe care i-am invitat să participe la un mic colocviu imaginar (tot sînt ei regizori !), alcătuit din răspunsurile primite la întrebările noastre.

Pe directorul Teatrului Armatei, Ion Șahighian, l-am găsit studiind o nouă piesă originală, poemul dramatic în versuri Valea Albă *de Eusebiu Camilar.*

*

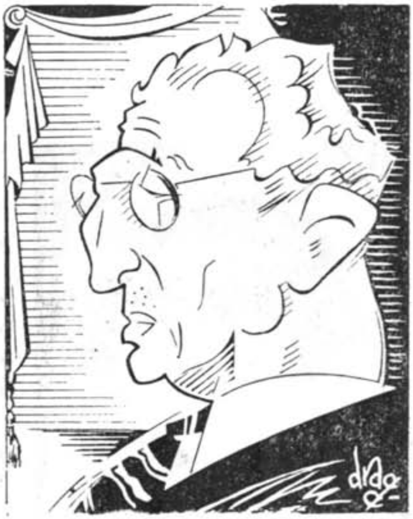
— Vom prezenta această izbutită piesă odată cu aniversarea a 500 de ani de la înscăunarea lui Ștefan cel Mare.

Repertoriul Teatrului Armatei va cuprinde în continuare : *Impricinații* — comedie în care Racine s-a răfuit cu cei dornici de procese și gîlcevi — în același spectacol cu *Gringoire* al lui Bainville ; piesa sovietică *Fata de la fabrică* (o comedie care ridică probleme ale tineretului) ; piesa originală de Tiberiu Vornic : *Oglinda baroanei* (autor cu care lucrează mai de mult teatrul nostru) ; comedia sovietică *Suflete de hîrtie*, violentă satiră antibirocratică, și apoi încă o... piesă originală. În general, Teatrul Armatei și-a propus un procent de paritate între piesele originale și cele traduse. Metode de lucru am folosit multe. Ultima a fost chiar un... apel prin radio, adresat de mine autorilor pentru a ne aduce piese originale.

— Și Teatrul Tineretului, *ne spune C. Sincu*, și-a făcut un merit din prezentarea anuală a măcar unui debutant dramaturg. Să-i amintim între anii 1954—57 : S. Andreescu și T. Mănescu *(Simeon Albac)*, V. Stoienescu *(Drumul soarelui)*, Ana Novac *(Preludiu)*, iar anul acesta, doi tineri actori, V. Nițulescu și Florin Vasiliu *(Ultima generație)*. Valoarea mai mare sau mai mică a unora din aceste piese nu ne-a oprit să le jucăm, adeseori luptînd chiar cu unii interpreți din colectiv, mai puțin înclinați să îndrumeze primii pași...

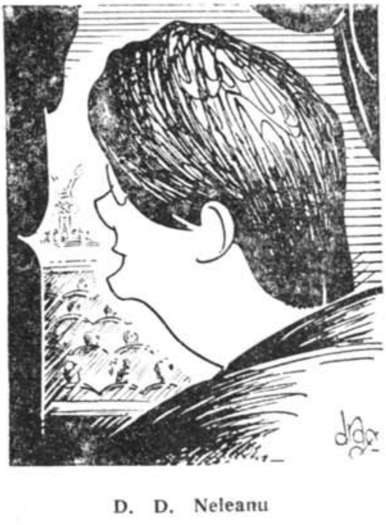
Și acum, în această stagiune vom mai prezenta *Ultima generație*, piesa de debut de care vorbeam, ale cărei ultime îmbunătățiri sînt în curs. Piesa va aduce în scenă problema căutărilor tinerei generații de după 23 August 1944, „ultima generație" care a mai trecut prin purgatoriul războiului.

Și copiii își vor avea spectacolul lor, iar „rapoartele" (de pildă, cel de la conferința directorilor de teatre) vor avea de acum înainte o critică în minus la adresa noastră; vom înfățișa, deci, piesa sovietică pentru copii: *Împărăția oglinzilor strîmbe* de Gubarev și Uspenski. Vom relua după atîția ani puternica dramă cu tente sociale — *Suflete tari* de Camil Petrescu, apoi vom juca poemul liric *Tînăra gardă*, în noua versiune dramatică a lui Ohlopkov, și în sfîrșit un „spectacol de ora 5" cu o comedie de Goldoni.


Ion Șahighian

— La noi, *Seara răspunsurilor* de Sidonia Drăgușanu va fi viitoarea premieră originală a Teatrului „C. I. Nottara", *răspunde tov. Neleanu.* O piesă din viața actorilor, care ridică probleme de etică, probleme ale răspunderii generațiilor mature... O altă piesă originală în această stagiune va fi *Microbii* de Dan Negreanu, piesă care combate rămășițe ale mentalității burgheze în conștiința unor contemporani. Tinerii din teatrul nostru vor fi prezenți în spectacolul *Ulița fericirii* de I. Prințev; ne gîndim încă la *Sonata Kreutzer*, dramatizarea lui Noisier și Alfred de Savoir după Tolstoi...

— Da, avem și perspectiva unor noi piese originale, *spune I. Șahighian.* Stagiunea viitoare se va deschide cu o piesă originală (și aceasta va deveni un obicei al Teatrului Armatei), *Gh. Doja* de Sorin Florescu; vom mai prezenta apoi o piesă de N. Tăutu, inspirată din viața eroinei Ecaterina Teodoroiu. Avem promisiunea unei piese de Laurențiu Fulga și a unei noi piese a „proaspătului" dramaturg Eusebiu Camilar... Și apoi... aștept răspuns la apelul radiofonic!


D. D. Neleanu

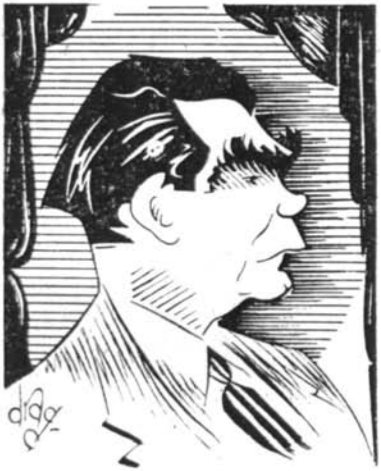
— Și Teatrul Tineretului se va deschide cu o piesă originală: *Flacăra vie* de Ștefan Tita și Liviu Floda — inspirată din viața oamenilor de știință; așteptăm lectura unei noi piese de Tudor Șoimaru, avem promisiunea unei lucrări noi de la M. Davidoglu; ne-au prezentat o piesă tinerii S. Andreescu și T. Mănescu...

— La „Nottara" am încheiat contracte pentru noi piese cu Sorana Coroamă *(Furtuna)* și Radu Boureanu *(Casa cu trei băieți).* De fapt, cunoaștem deocamdată numai titlul viitoarelor piese. Unul din regizorii teatrului lucrează la perfectarea piesei *Domino* de S. Andreescu și T. Mănescu. Primim numeroase piese la secretariatul literar; din nefericire însă, foarte slabe.

Și pentru că totuși „fața" *unui teatru o constituie* „profilul" *lui (ar glumi undeva Tudor Mușatescu), am cercetat și această problemă.*

— Pentru noi, profil nu înseamnă numai piese cu tineri care apar pe scenă, ci este vorba, în primul rînd, de un stil de interpretare al teatrului, de îndrăzneală în abordarea spectacolelor şi, bineînţeles, de piese cu probleme care vizează tineretul. Iată, de pildă, ne gîndim la o piesă cu un pronunţat caracter antifascist: *Jurnalul Annei Frank* de Hackett şi Goodrich.

„Îndrăzneala" noastră a avut uneori prea puţine satisfacţii sau chiar deziluzii. Jucînd piesa *Cei de mîine*, nu am putut citi în presă nici o cronică dramatică. Chiar dacă o piesă ca *Fete rătăcite* a fost socotită mai slabă, aceasta nu justifică tonul insultător la adresa conducerii teatrului şi a colectivului, din unele articole „teribile". Şi este ciudat că reacţia spectatorilor nu e conformă totdeauna cu tonul cronicilor. Jucăm cu săli arhipline şi recordul de reţetă îl are mult criticata *Romanticii*, despre care mulţi spectatori ne-au adresat scrisori interesante şi chiar pline de... aprecieri.



C. Sincu

— N-am simţit din nici o cronică, spune şi secretara teatrului şi coautoarea piesei, Sonia Filip, ceea ce era bun în piesa aceasta, închinată actualităţii. În cazul acesta, critica nu ne-a încurajat, ci ne-a demobilizat.

— Uite — *ne arată o carte C. Sincu* — amintirile artistei Lucia Sturdza Bulandra. Vorbind despre bogata ei experienţă teatrală, recunoaşte că uneori a greşit alegînd piese mai slabe. E aproape un fapt firesc... Criticaţi pentru insuccese, aşteptăm şi semnalarea muncii noastre creatoare şi nu o critică demobilizatoare. Eu cred că în loc de a aştepta apariţia unei „mărețe" opere dramatice, să ne aplecăm cu grijă spre mlădiţe, chiar dacă sînt încă firave şi neperfecte.

— Profilul nostru se va orienta spre un teatru modern, de „cameră", cu îndrăzneli şi căutări pasionate, bazîndu-ne în mare măsură pe tinerii din colectivul nostru, fără a face apel la mari personalităţi artistice din alte teatre, *spune D. D. Neleanu.*

Proiecte în studiu: *Patima roşie* de M. Sorbul, spectacol coupé O'Neill şi Plaut; *Copacii mor în picioare* de Casona, *Minciuna are picioare lungi* de Filippo, piesa iugoslavă *Domnii Glemby* de Krlya.

— Ne îndreptăm spre o linie eroică, patriotică şi educativă. Vom mai juca în stagiunea viitoare la Teatrul Armatei: *Richard al III-lea*, *Nicomede* de Corneille, *Chemarea codrului* de C. Diamandy.

Cercetările noastre nu s-au oprit aci... Am colindat şi alte teatre, urmînd ca şi alte „colocvii" să-şi facă loc în revistă.

AL. POPOVICI

HORIA DELEANU

Prin orașe și teatre germane (I)

Dificilă este cîteodată povara amintirilor frumoase... Fără cel mai rudimentar simț critic, fără o înțelegere elementară a valorilor, ele se îmbulzesc în anticamera manuscrisului, refuzînd cu încăpățînare intervenția înțeleaptă a ordinii, a sistematizării. Lucrurile se complică și mai mult, atunci cînd domeniul preponderent al amintirii e teatrul. S-au găsit totdeauna sceptici, dispuși să afirme — cu vehemența deplinei încrederi — că spectacolul de teatru e caduc și că impresiile care se înfiripă în contactul direct cu emoția generată de jocul actorului, gîndirea regizorului, fantezia pictorului scenograf trăiesc mai puțin decît fluturii. Madame de Staël, de pildă, plîngea, pe umărul lui Talma, într-o corespondență, constatînd caracterul efemer al unei arte splendide, dar „trecătoare ca tinerețea, frumusețea, fericirea". Făcînd abstracție de greutatea argumentului tehnic contemporan — disc, magnetofon, fotografie, peliculă cinematografică ș.a. —, aproape suficientă pentru infirmarea desperării sceptice, poezia spectacolului de teatru își impune amintirea perseverentă, care are marele dar de a te urmări, de a te îmbogăți continuu, de a se așeza cu fermitate la baza unui lanț nesfîrșit de asociații fertile.

Și fiindcă știința modernă ne-a contagiat în mod iremediabil cu necesitatea verificării practice, am tras concluzii avantajoase în favoarea perseverenței amintirii teatrale și a posibilității relativei ei ordonări, pe marginea unei călătorii întreprinse nu de mult.

Am însemnat pe harta peregrinărilor mele germane figuri mai mult sau mai puțin geometrice, cu laturile capricios conturate, care și-au fixat provizoriu punctele de sprijin la Leipzig sau Weimar, Erfurt sau Dresden, Saalfeld sau Bastei, Potsdam sau Berlin. Între unghiurile unui paralelipiped fantastic sînt înghesuite pe acest itinerariu : Elveția saxonă și frumoasa Thuringie, generoasa vale a Elbei și placida Spree, nenumărate alte modeste, uneori anonime, dar încîntătoare alternanțe de relief. Pe harta aceasta neobișnuită, care amestecă caleidoscopic datele fizice cu cele politice, siluetele urbane sobre cu fantezia șăgalnică a desenului natural, se aliniază așezări grave cu pecetie vetustă, peisaje fruste, de o candidă, agresivă prospețime, obiecte de artă — vai, cîte ! — mai vechi decît cea mai adîncă bătrînețe, mai tinere decît cea mai nealterată adolescență, purtînd vîrsta eternă, parcă invariabilă, a perfecțiunii. Între ruinele inspirate ale tradiției și cărămida caldă a evului nostru contemporan, se înalță — în broderia unor imagini profunde, stereoscopice — oamenii, care ctitoresc o așezare nouă, grandioasă, a vieții pe pămîntul călcat cu pioșenie, îngrădit fără rezerve, de Goethe și Marx, Heine și Schiller, Bach și Thälmann.

E o senzație foarte greu de explicat, care m-a urmărit de-a lungul întregii călătorii : ca într-o fotografie cît se poate de meșteșugit prinsă, am avut permanent impresia că văd în cel puțin două planuri suprapuse, menite fiecare să sublinieze cu o mai mare, mai insistentă pregnanță valorile celuilalt. Poate că nicăieri senzația aceasta nu mi s-a impus mai explicit decît la Weimar-Buchenwald (așezate la cîțiva kilometri depărtare unul de celălalt), unde, pe fondul sinistru al fostului lagăr de exterminare, îmi juca continuu înaintea ochilor — zdrobind parcă reminiscențele crude ale torturii și oribilei degradări umane — silueta desăvîrșită, împărtășită de divinitatea poeziei, a marelui Goethe ; tot așa cum, cercetînd în orașul poeților casa, obiectele, manuscrisele lui Schiller, sau admirabila colecție de sculptură și porțelanuri a autorului lui *Faust*, mi se așeza din cînd în cînd pe ochi o pînză infamă, care cuprindea împăienjenit în miezul ei un dans macabru, halucinant, al martirilor înfometați pînă în vecinătatea morții, chinuiți pînă dincolo de limita rezistenței omenești, uciși cu sîrguință de imaginația blestemată a Ilsei Koch și a celorlalți artiști ai bestialității.

Reconfortantă a fost așezarea — peste aceste două planuri contradictorii ale istoriei — a imaginii adevăraților oameni pe care i-am întîlnit peste tot în Germania democrată, legînd strîns firul marii tradiții a culturii de existența lor contemporană și aruncînd, iremediabil, umbra disprețului, a urii drepte, a noii conștiințe socialiste peste acea incredibilă rușine a celei mai teribile demențe, ridicate de un Hitler oarecare la gradul de doctrină de stat. Mi-au impus calmul, demnitatea, hotărîrea acestor oameni, care demonstrează în fiecare clipă că sînt os din osul marilor filozofi, poeți, luptători germani, neavînd *nici o legătură* de rudenie cît de depărtată cu emulii nazismului — străini de mentalitatea, tradiția, formația spirituală, elanurile generoase ale oamenilor de pe aici — predispuși să întineze gloria patriei lui Goethe, condiția morală a cetățeanului planetei noastre din veacul al douăzecelea.

Ocolul acesta — dacă se poate numi astfel — mi-a fost mai mult decît necesar pentru a ajunge la teatru. Vorbea cîndva un mare dramaturg italian despre două cărți pe care le-a studiat cu sîrg totdeauna : cartea lumii și a teatrului. Pare limpede că nu poți ajunge cu folos la cartea teatrului, pînă nu ai trecut prin purgatoriul celeilalte cărți, care te pregătește, te coace să înțelegi complexitatea naturii umane, sociale, să devii — dacă e cu putință — mai înțelept.

Am parcurs Germania nouă , oprindu-mi cu lăcomie ochiul asupra peisajelor, orașelor, așezărilor diverse ; din mijlocul lor au crescut oameni, în perspectiva mai palidă uneori a istoriei, în proporțiile cunoscute, dar nu prestabilite, ale vremii noastre. Oamenii și locurile s-au strîns armonic în imaginea de sinteză a vieții germane de astăzi, care mi-a înlesnit, pe acest parcurs, o înțelegere valabilă a artei, a teatrului. Pornind de aici, amintirile, în durabilitatea cărora continuu să cred cu convingere, au început să-și configureze existența arhitectonică, să se ordoneze, să-și caute ierarhizarea judicioasă.

Am fost mai întîi la...

Leipzig

Eram pregătit, printr-un sistem de idei preconcepute, să mă întîlnesc cu binecunoscutul oraș al tîrgului, căruia i-a mers vestea în întreaga lume. Și într-adevăr, primele impresii — culese dincolo de pragul serii — nu i-au dezmințit faima și nici imaginea pe care mi-o construisem de departe : multe reclame luminoase, cea mai mare parte de neon, fluorescente, amestecînd parcă ceața unei zile de toamnă cu întunericul dens, indivizibil al nopților fără reminiscența lunii ; magazine de diverse dimensiuni, dintre care unele considerabile, cu vitrine luxuriant amenajate ; și pe lîngă toate acestea, răsărind pe neașteptate din cele mai diferite colțuri : clădiri, chioșcuri, afișe, dominate de emblema tîrgului *(Messe)* de la Lipsca — doi M suprapuși —, constituită în leit-motiv al existenței acestui mare oraș comercial.

Se spune că prima impresie are, adesea, o însemnătate covîrșitoare în dragoste : e vorba despre acel *coup de foudre*, violenta, paralizanta lovitură de trăsnet, de sub imperiul căreia nu te mai poţi elibera. Trebuie să mărturisesc că, în amorul contractat pentru Leipzig, lucrurile s-au petrecut cu totul altfel. A doua zi, am cutreierat oraşul şi i-am descoperit şi o altă înfăţişare. Dincolo de varietatea agitată a firmelor, reclamelor, a mărfurilor orînduite în piramide ale ispitelor, au apărut într-o lumină paşnică, înfrumuseţată de culorile pastelate ale liniştii, case vechi, impunătoare monumente istorice, peisaje urbane suave. Mi s-a părut din nou — şi această senzaţie s-a repetat de nenumărate ori, în cele mai deosebite locuri — că iau contact cu acele imagini în cel puţin două planuri, care au fundamentat viziunea mea asupra Germaniei. De altfel, această contrazicere a primelor aparenţe şi ulterioara lor confruntare cu descoperirile mai profunde au caracterizat, în ansamblu, cunoaşterea lucrurilor şi oamenilor, întîlniţi de-a lungul întregii călătorii. Şi, întotdeauna unul din planuri l-au constituit, în mod obligatoriu, valorile culturale, splendida tradiţie a artei, a literaturii germane, care şi-au lăsat amprenta parcă pe aproape fiecare cărămidă, fiecare piatră din calea, savant plănuită sau întîmplătoare, a cercetătorului.

Într-un pasaj cu zeci de prăvălii de toate felurile, am zărit, nedumerit, pe o parte, între o vitrină cu porţelanuri şi una cu produse de piele artificială, două grupuri sculpturale. M-am apropiat contrariat şi am identificat nişte studenţi statuari, parcă tovarăşii de chef ai lui Faust — îmi joacă vreo festă imaginaţia? — şi alături — aceasta era deja o certitudine — Mefisto şi eroul celebru al lui Goethe, uitîndu-se cu tîlc peste privirile curioşilor. Puţin mai încolo se zăresc nişte trepte, ce duc înspre un restaurant — aşa indică firma —, care se dovedeşte pînă la urmă a fi, dincolo de raţiunea lui utilitară contemporană, celebra pivniţă Auerbach, durată în veacul al XVI-lea şi mult frecventată de Goethe. Înăuntru, ne întîmpină un butoi care numără cîteva sute de ani şi care a găzduit în măruntaiele lui licoarea miraculoasă, vinul inspiraţiei faustiene; între stîlpii trainici ai bolţii s-au păstrat picturi murale ale vremii, care alternează cu scrisori (într-un loc am citit: „Am primit două sticle de şampanie. Goethe"), mici manuscrise goethiene, înrămate simplu şi agăţate la întîmplare, fără să mărturisească — ce bine, de data aceasta! — concepţia rafinată a unui decorator, abil organizator de expoziţii retrospective.

Johannes Arpe, regizorul spectacolului „Şobolanii" şi interpretul lui John (Leipzig)

Mai puţin plină de surprize ne-a răsărit în faţă, într-un cadru predestinat, împrejmuită de pomi zvelţi, masiva, dar totuşi eleganta Thomaskirche, aşezată în aceste locuri de pe la 1212. Pline de graţie, desen şi culoare neaşteptată, sînt multiplele vitralii care lasă să se filtreze învăluitoare sclipirile cele mai strălucitoare ale soarelui, cuprinzînd în umbre grave de amurg lumina dimineţilor înnorate. Mai bine de 25 de ani a cîntat aici Bach, ale cărui oseminte, aduse la Thomaskirche în 1950, odihnesc în liniştea maiestuoasă a bisericii, care a ascultat la începutul veacului al XVI-lea predicile lui Luther, fiind după cîteva secole martora botezului lui Wagner.

Ridicol de tînără, în raport cu Thomaskirche, e semeaţa biserică rusească, cu turle limpezi care înmănunchiază radios lumina, răspîndind-o contagios în jur ; această uriaşă aşezare, al cărei interior destul de mic, familiar, fără linii şi culori impresionante, contrazice dimensiunile exterioare, s-a ridicat la 1913, în amintirea bătăliei de la Lipsca, consumată în mod fatal pentru Napoleon cu vreo sută de ani în urmă.

Nu prea departe se profilează covîrşitor monumentul gigantic închinat luptei popoarelor (aceeaşi bătălie de la Lipsca din 1813) : i se atribuie o greutate de 3000 de tone, distribuite proporţional pe rotunjimile aspre ale fantasticelor lespezi de piatră suprapusă.

Şi, parcă polemizînd cu pivniţa Auerbach sau Thomaskirche, ni s-a întîmplat în cale Muzeul „Gheorghi Dimitrov", fostul Palat de Justiţie din Leipzig. Întîi, o suită de fotografii şi documente extrem de interesante din istoria nouă a mişcării muncitoreşti ; apoi sala, neclintită ca în poveste, unde s-a judecat, în ritmul grotesc al unei farse sinistre, mizerabilul proces intentat îndelung presupusului „incendiator" al Reichstagului ; mai încolo, reconstituită, în sărăcia şi tristeţea ei dramatică, celula în care a fost deţinut eroul luptător cu aureolă mitică. Urmează o altă reconstituire zguduitoare : în liniştea lugubră — pe care, cine ştie de ce, nu te încumeţi, printr-un consens neimpus de nimeni, s-o tulburi nici cu o răsuflare mai sonor mărturisită — se pornesc la început să hîrîie, mai tîrziu să strige nişte glasuri de dincolo de mormînt. Stau, duşmănoase, în fotolii — halucinaţia a început să funcţioneze din plin ! — siluetele încremenite ale judecătorilor şi acuzatorilor. Goering, martor al învinuirii, şi inculpatul Dimitrov se înfruntă, lăsînd să scapere spadele unui duel pe viaţă şi pe moarte : curg limpezi, într-o consecuţie zdrobitor de logică, cuvintele adevăratului acuzator, se împotmolesc în mlaştina cazuisticii găunoase vorbele diforme de ură şi minciună ale cavalerului hitlerist. S-a terminat viaţa discului şi noi, nemişcaţi, aşteptăm cu sufletul la gură sentinţa prea bine cunoscută, pe care n-o mai rosteşte astăzi nici o voce de patefon...

Între pivoţii diverselor amintiri, dureros de vii sau ascuţit de emoţionante, grefate în universul gîndirii lui Goethe şi... Goering, Bach şi Napoleon, încep să se insinueze impresii de azi, din lumea teatrului german.

Repertoriul nostru de la Leipzig n-a fost din cale afară de bogat. Am văzut la Schauspielhaus şi la Kammerspiele : *Şobolanii* de Gerhart Hauptmann şi *Tîrfa respectuoasă* de J. P. Sartre. O vizită la Theaterhochschule — singura şcoală superioară de teatru din întreaga Germanie — ne-a înlesnit, prin intermediul unor fragmente din *Hero şi Leandru* de Grillparzer, *Inimă fierbinte* de Ostrovski şi *Revizorul* de Gogol, cunoaşterea metodelor de lucru cu studenţii, viitori actori, care trec — în studiul lor de trei ani — printr-o întinsă gamă de roluri, punînd pedala, mai cu seamă la început, pe repertoriul clasic şi urmărind apoi, cu aceeaşi sîrguinţă, comedia şi tragedia, vodevilul şi drama eroică, dramaturgia naţională şi universală. Mi s-a părut aici interesantă ideea ca, la fiecare şase săptămîni, studenţii din toţi anii să prezinte fragmente de studiu colegilor lor şi întregului corp didactic, oferind posibilitatea confruntării progreselor înregistrate, a discutării lor sistematice, a desemnării unei perspective clare.

Contactul cu primele spectacole germane a fost însoţit de unele surprize... organizatorice. Afişele şi programele cuprind indicaţia exactă a duratei reprezentaţiei, informînd cu precizie — ce îndrăzneală ! — ora la care începe şi cea la care sfîrşeşte spectacolul. După vreo două săptămîni de frecventare asiduă a manifestărilor artistice, m-am convins, şi pe această cale, că punctualitatea germană nu e o legendă şi am început să-mi potrivesc ceasul la... teatru.

În altă ordine de idei, am constatat — începînd cu *Şobolanii* — un lucru, pe care l-am reîntîlnit peste tot pe unde am fost : regizorul Johannes Arpe, juca şi un rol principal, acela al lui John. Zdrobitoarea majoritate a directorilor de scenă — nu zic toţi, fiindcă n-am avut prilejul unei verificări globale — sînt în acelaşi timp remarcabili actori şi, de multe ori, şi foarte înzestraţi pictori scenografi. Nu există, ca la noi, moda profesiunii nude, pure, de regizor atotștiutor — pe planul artei interpretative, al decorului ș.a., — fără a fi comis păcate palpabile, într-altă calitate decît aceea de deținător exclusiv al concepției generale, pe tărîmul diverselor părți constitutive ale spectacolului. Sînt înclinat să cred că, în afara unor excepții cu totul neobișnuite, soluția germană — ca s-o numim, convențional, astfel — e mult mai înțeleaptă : aceasta, deoarece profesiunea de regizor e una de supremă maturitate artistică, care trebuie să cuprindă în preistoria ei cunoașterea directă, înțelegerea subtilă și completă a fiecărui detaliu constitutiv al frumoasei dar atît de complicatei arte a teatrului.

Mai mult decît atît, după ce cariera artistică a unui om de teatru a fost încununată prin consacrarea sa ca regizor, el nu uită uneltele cu ajutorul cărora a ajuns aici și de care nu se poate lipsi, considerîndu-le aerul existenței sale înăuntrul continentului Thaliei și Melpomenei. Sînt și la noi regizori care au fost actori ; în cea mai mare parte, însă, după ce au fost, prin consensul aprecierii publice, înnobilați și li s-a atribuit titlul de lord-regizor, ei se consideră senatori de drept și nu mai calcă pe scenă în costumul indicat de autor. Colegii lor germani înfruntă cu perseverență lumina rampei, dorind să nu beneficieze de licențe, de recunoașteri din oficiu, ci dimpotrivă, să se lase în fiecare seară încă o dată aleși de colegiul electoral înalt al publicului.

Un respectabil director de scenă romîn îmi explica într-un rînd de ce există o atît de mare atracție pentru regie în rîndul studenților (dintre care unii ajung aici, fiindcă.. li se contestă aptitudinile pentru actorie), al actorilor (dintre care, unii, desperați că nu li se recunoaște talentul foarte ipotetic și că nu sînt distribuiți), al secretarilor literari (dintre care, majoritatea, nepregătiți nici pentru funcția pe care socot că o îndeplinesc). El îmi formula cam astfel raționamentul simplificat al amatorilor de direcție de scenă : „De ce să mă fac sau să rămîn actor, ca să țipe toți regizorii la mine, cînd e mai simplu să mă fac regizor și să țip eu la toți actorii, mașiniștii, tehnicienii etc. ?“ Am impresia că ar trebui găsită o formă cel puțin legală care să sancționeze cu cea mai neiertătoare asprime tentativele unor astfel de raționamente... artistice.

Dar dincolo de paranteza organizatorică, *Șobolanii* și piesa lui Sartre au solicitat și alte reflecții. Am avut niște discuții foarte interesante cu profesorii Lang, Eggstein, Kuckhoff de la Theaterhochschule și cu Ferdinand May, dramaturgul-șef (echivalentul secretarului literar de la noi — ca termen, nu întotdeauna însă și ca pregătire, competență, autoritate) al teatrelor din Leipzig. Am reținut, din aceste colocvii, preocuparea majoră a oamenilor de teatru de a se feri cu înverșunare de platitudinea naturalismului (prezent cîteodată în istoria teatrului german și în unele manifestări din anii care au trecut de curînd) și de a găsi forme variate de realism înaripat, plin de poezia adevărului, de emoția autentică a vieții. Aceste tendințe explicite, aproape obsedante, le-am regăsit peste tot în

Scenă din piesa „Tîrfa respectuoasă“ (Leipzig) drumul nostru. N-aş putea spune însă că cele două spectacole de la Leipzig au fost de natură să confirme în modul cel mai elocvent aceste intenţii.

Este drept că piesa lui Hauptmann, jucată prima dată în 1911, invită, prin linia ei generală, prin maniera de compoziţie, la o tratare tradiţională înăuntrul teatrului realist. Regizorul a încercat, în acest spectacol, să se şteargă, pînă aproape de dispariţie, îndărătul interpreţilor, dintre care cel puţin doi — Marianne Rudolph (Frau John) şi Johannes Arpe (John) — au fost excepţionali, marcîndu-şi cu autoritate personalitatea artistică, înzestrată cu multă forţă dramatică. Era creată în scenă o atmosferă apăsătoare, densă, la care participau complice — cu drepturi aproape egale — toţi protagoniştii, încordaţi parcă într-o demonstraţie a puterii de sugestie proprie, uneori, teatrului trăirii. Momente desprinse în aparenţă din dramaturgia gorkiană, sau descinse din furtunile sentimentelor ibseniene, se legau trainic, în viziunea hauptmanniană, furnizînd pe alocuri spectatorului ocazii de trăiri aproape dureroase, simţite în carnea emoţiilor celor mai ascuţite, cum se întîmplă adesea în contactul cu piesele realizate după Dostoievski. Această iluzie eclectică, îndemnînd la diverse asociaţii literare, era nutrită de regizor, un abil interpret al teatrului lui Hauptmann, un artist care a ştiut să-i găsească cu abilitate, pe acest drum, coordonatele proprii, caracteristice. numai vecine, aproape rude, cu acelea ale unor alţi mari dramaturgi. Păstrarea pioasă a tuturor accentelor dialectale, susceptibile să sublinieze melodic, prin intonaţii grave, de multe ori brutale, curbele psihice descendente ale eroilor ; mişcarea lentă, aproape descompusă, pătrunsă de fiorul tragediei ; repartizarea meşteşugită a accentelor dramatice — compuse cu ajutorul cuvîntului, luminii, acordării sentimentelor, grupării distincte a oamenilor şi ideilor purtate de aceştia — a contribuit la crearea unui spectacol cu valori extrem de interesante, care te obligau să te reîntorci cu gîndul şi la alte piese hauptmanniene, înlăturînd prejudecata desuetudinii lor în ochii contemporanilor.

Piesa *Tîrfa respectuoasă* impunea — prin definiţia genului şi structurii ei — o concentrare mult mai mică şi, poate, o disponibilitate mai mare din partea spectactorului de azi. Din păcate, n-am auzit pe scenă decît o lectură fadă, incoloră, destul de corectă, a unui text, care părea cunoscut, chiar dacă cel din stal nu-l citise înainte. Am repetat senzaţia săracă a înţelegerii unor replici, fără implantarea lor în imperiul emoţiei. Cu tot efortul probabil al regizorului, n-am realizat cu certitudine dacă acţiunea se petrece în America, Africa de Nord sau undeva în Europa ; aceasta, independent de faptul că eroul negru era... negru pe obraz şi că diverse personaje îşi prindeau respiraţia, intercalînd între cuvintele nemţeşti „by-by“ şi „hallo“.

Şi în acest spectacol s-a simţit intenţia autorilor lui de a semăna rodnic în cîmpul realismului. Concluziile spectatorului n-au fost însă chiar aceleaşi. Un amănunt amuzant şi instructiv : la un moment dat, tîrfa, Lizzie Mc Kay, deretică prin cameră şi, beneficiind de avantajele tehnicii moderne, foloseşte un aspirator electric, pe care îl pune în priză şi-l lasă să bîzîie, preocupată, o fracţiune de minută. Vecinul meu din fotoliu, indignat, a exclamat spontan : „Ce lipsă de fantezie ! Un aspirator adevărat, într-o priză adevărată, care se ambiţionează să funcţioneze şi să înghită, tocmai acum, praful din sală. Asta-i curat naturalism !“ Nu ştiu dacă aspiratorul a fost cel mai vinovat, dar e limpede că n-ajunge să pui intenţiile realiste... în priză, ca să obţii un puternic randament artistic.

Şi aici apare, poate, un punct nodal al disputei realism-naturalism, care pare să-i preocupe atît de mult pe oamenii de teatru germani. N-am simţit nici o clipă nevoia unei alte tratări a *Şobolanilor ;* dimpotrivă, am avut sentimentul, împlinit de delectaţia artistică, că *numai aşa* trebuia văzută piesa lui Hauptmann. În schimb, am avut certitudinea că lucrarea sartriană *numai aşa* cum a umplut scena nu trebuia jucată. Formula naturalism-realism sună destul de abscons în înţelegerea unora, lovindu-se adesea de zidul de nepătruns al abstracţiei elegant formulate. În confruntarea însă cu piesa, cu o piesă dată, subterfugiile celor mai iscusiţi mînuitori de vorbe se topesc neputincioase. Nu cred că spectatorul de lîngă mine era un critic de artă — ăştia sînt mai reţinuţi, mai circumspecţi şi funcţionează mai rar pe întuneric, în sala de teatru —, dar el a intuit, cu certitudinea bunului simţ, unde s-a strecurat prin fraudă naturalismul în aria generatoare de artă a realismului. În seara în care am văzut *Şobolanii*, nu numai că nu s-au auzit exclamaţii, dar era destul de greu de surprins şi respiraţia amatorilor de teatru, cuibăriţi cu respect în scaune.

Nu e destul ca un regizor să declare furtunos război naturalismului, dacă nu e înzestrat cu inspiraţia artei, care nu acceptă în sanctuarul ei prostul gust şi înşelăciunea semifabricatelor. Nu e destul să strige cu insolenţă şi lipsă de simţ critic : „Vreau nou, că altfel mă îmbolnăvesc !" Diagnosticul diferenţial pentru alternanţa nou-vechi — hai să zicem aici, realism-naturalism — în teatru se stabileşte printr-un sistem complicat de relaţii. Eu cred — ca să folosesc un paradox — că tratarea „veche" a *Şobolanilor* era nouă şi va rămîne nouă, fiindcă e cea mai proprie operei şi nu contrazice coordonatele obligatorii ale poeziei, artei. Iar tratarea piesei *Tîrfa respectuoasă* era veche, naturalistă — şi invectivele pot fi adăugate, la nevoia criticului —, fiindcă amputa sensurilor poetice, substanţa gîndirii autorului, contrazicînd datele fundamentale ale artei.

Din lectura în scenă a acestor spectacole, am tras unele prime concluzii în legătură cu dezbaterea pomenită din teatrul german. Dorinţa de nou, de realism poetic — ca termen convenţional —, cu orientare socialistă fără îndoială, manifestată de interlocutorii noştri, nu poate rămîne spînzurată în abstracţie ; ea se materializează fertil numai în contactul cu piese concrete, stiluri concrete, actori concreţi, regizori concreţi ş.a.m.d. Acolo unde această întîlnire complexă are loc pe un teren propriu, rezultatele sînt admirabile şi marchează flori noi în cîmpul realismului socialist ; acolo unde lipseşte un termen sau celălalt al acestei întîlniri şi se încearcă înlocuirea lui cu formule goale, florile nu mai dau nici un mugur nou şi se ofilesc, în atmosfera tristeţii colective.

Aceste prime reflecţii, care s-au înfiripat la Leipzig, s-au conturat din ce în ce mai plin în drumul nostru, ajungînd, pînă la urmă, la o existenţă robustă. Cu gîndul la ele, la Thomaskirche şi pivniţa Auerbach, la altele văzute şi trăite în aceste zile, ne-am îndreptat spre...

Weimar

Există în Germania o instituţie extrem de civilizată, care apropie distanţele mari, amortizează neplăcerile obişnuite ale călătoriei, te îndeamnă — într-un cuvînt — fără rezerve, la drum. Aţi ghicit probabil că e vorba de autostradă : formată din două benzi paralele, foarte largi de şosea desăvîrşit asfaltată, ea respectă cu stricteţe sensul unic — pe fiecare fîşie se merge numai într-o singură direcţie — şi îngăduie conducătorilor de maşini să trăiască, aproape fără primejdie, euforia vitezei. Pînă aici, toată lumea e tare bucuroasă. Numai că această extrem de confortabilă invenţie suferă de păcatul iremediabil al monotoniei ; independent de numărul de kilometri, zeci de kilometri, sute de kilometri, pe care îi străbaţi, nu se înduplecă nimeni să-ţi arate, nici pe stînga, nici pe dreapta, vreo casă, vreun sat, o vacă, o capră. Toate aşezările omeneşti pot fi descoperite într-o parte sau cealaltă, îndărătul unor firme cît se poate de limpede caligraficate, care te trimit să mai alergi o bună bucată de drum, ca să dai de fiinţe vii şi de locuinţele lor. Datorită sensului unic exclusiv, n-ai nici măcar bucuria să vezi automobilele în diverse perspective : în mod invariabil te întîlneşti cu dosul maşinilor pe care îţi pui în gînd să le depăşeşti.

Din toate aceste pricini, renunţînd adesea la confortul marilor viteze şi al călătoriei line ca o mîngîiere, îl rugam pe şofer — înarmaţi cu înţelepciunea hărţii — să facem cîte un mic ocol, ca să mai vedem lumea altfel decît pe pelicula perfecţionată şi parcă imobilă a autostrăzii. Lucru pe care l-am făcut și în acest drum, mergînd pe la Triplis, Neustadt, Pösneck și oprindu-ne, satisfăcuți, la Saalfeld.

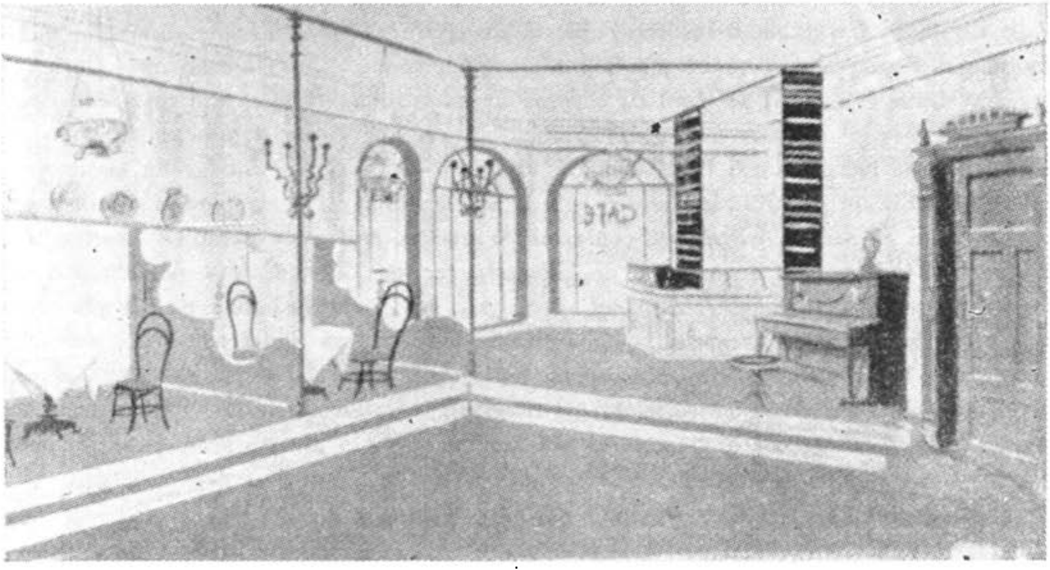
Aici ne-a fost dat să ne întîlnim cu o a opta — dacă păstrăm numărătoarea convențională — minune a lumii : Grotele zînelor *(Feengrotten)*. De cîteva zile ni se tot povestea despre această splendoare naturală, pe care o așteptam însoțiți de o nerăbdare legitimă. Am fost cel puțin contrariați cind ni s-a spus că am ajuns, și am văzut — e o glumă ? — două case ca toate celelalte, cu legiuitele firme și firmulițe explicative, fără nici un fel de indiciu neobișnuit, într-un cadru destul de urban, contrazicînd imaginația noastră nutrită de feeria Dîmbovicioarei sau a Ialomicioarei. Dar, cuviincioși, n-am crîcnit, am cumpărat niște bilete ca la cinematograf, ne-am îmbrăcat cîte un halat de cauciuc — intrăm la spital, în sala de operație ? — și am coborît, așteptînd poanta, ca la o glumă cu o expoziție din cale afară de lungă. Însoțitorul ne-a îndrumat pașii pe niște bucăți de drum, destul de strîmte dar bine asfaltate, aprinzînd cu grijă la fiecare cîțiva metri, prin intermediul unor banale întrerupătoare, încă o lumină electrică, care ne privea malițios dintr-un tavan al capriciilor de piatră ușor colțuroasă deocamdată. Am mers destul pe aceste drumeaguri, ca niște străduțe, mult mai bine pavate și luminate decît nenumărate altele întîlnite, la suprafață, în tîrguri și orașe de pe diverse meridiane.

Ne-am oprit într-un tîrziu și am fost informați că am ajuns la etajul întîi : s-au aprins aici cîteva lumini mai mari, ca niște reflectoare, și am zărit profilîndu-se siluete bizare, contorsionate, de stalactite și stalagmite, descinse parcă dintr-o paletă a culorilor celei mai generoase fantezii. Mărturisesc că am ieșit imediat din atmosfera gospodărească, de civilizație sistematizată, în măruntaiele pămîntului, care mă contrariase inițial, și am început să prind firul emoției de basm, care m-a purtat pînă în inima feerică a acestor grote.

Al doilea etaj, așezat mult mai la fund, te obligă să renunți la ultimele reticențe : trei peisaje fantastice, strînse fiecare în cupola cîte unei stînci cu contururi neverosimile, se oglindesc în niște lacuri de jucărie, care reflectă într-un tremur al emoției broderia multicoloră a rocilor roase de boala necruțătoare a apei migăloase, mistuitoare, dușmane.

Descumpăniți, după lectura febrilă a acestor pagini de album al minunilor, pășim, fără să mai fim intrigați de proza asfaltului și a luminilor moderne, pînă la limita etajului trei, unde se deschide în fața noastră panorama grandioasă a Castelului poveștilor *(Mär-*

Schiță de decor de Rudolf Dressler pentru actul II la opereta „Lăsați-mă să cînt" (Dresden)



chendom). Un sistem rafinat de reflectoare, cu o respirație foarte lentă a luminii, îți schimbă cîteva perspective, scăldînd liniile fantastice de stalactite și stalagmite ale așa-zisului Castel în strălucirea unui presupus răsărit de soare sau în umbrele arămii, violete ale iluziei amurgului. Însoțitorul ne-a vorbit despre un vizitator deosebit — fiul marelui Richard Wagner —, care, covîrșit de frumusețea ireală a acestui peisaj natural din străfunduri, a încercat să-l imite cît mai fidel cu putință — mă îndoiesc că a izbutit din cale afară de bine — la o serie de spectacole în aer liber de la Bayreuth. Nici nu e de mirare ! Am avut, în peregrinările de pe tărîmul zînelor, sentimentul că văd un nemaipomenit de frumos cadru scenic pentru înșăilarea celor mai minunate povești care s-au spus sau scris vreodată. Ni s-a atras atenția că am văzut un spectacol unic în lume : singurele peșteri colorate de imaginația frenetică a rocii torturate de sfredelul perfid al apei. Nu știu dacă planeta noastră, încă atît de puțin cercetată și cunoscută, nu mai cuprinde și alte multe surprize de acest gen ; în orice caz, Grotele zînelor te îndeamnă să-ți rezervi resurse nesfîrșite de admirație pentru teritoriul imens al frumosului de pe Pămînt.

Desprinși de sub imperiul mirajului, ne-am continuat drumul, parcurgînd locuri încîntătoare de pe întinsul Thuringiei, așa-numita inimă verde a Germaniei. În lumina echivocă a întîlnirii dintre zi și noapte, am ajuns într-un oraș nu prea mare, cu un aer liniștit, cu o aparență provincială : Weimar. Era, de fapt, acel admirabil oraș-muzeu, a cărui cunoștință mai apropiată îți solicită tot soiul de asociații, fără a-ți oferi totuși posibilitatea să-i găsești echivalentul cel mai potrivit.

Relicvele culturale de la Weimar sînt nenumărate și, după ce începi să le treci în revistă în grabă, dobîndești sentimentul că sînt cu totul accidentale casele în care n-a locuit nici un poet, parcurile care n-au slujit drept pretext de meditație creatoare, străzile, locurile în care nu s-a întîmplat nimic memorabil.

În fața teatrului e o statuie care leagă într-o strîngere de mînă trainică, de piatră dură, prietenia proverbială dintre Schiller și Goethe : e primul îndemn să cercetezi mai îndeaproape faptele de arme artistice săvîrșite de cei doi poeți pe cîmpul de luptă de la Weimar.

Casa lui Schiller stă și astăzi neclintită, neîntinată de intervențiile de atîtea ori nefericite ale edililor moderni, pe locul unde se obișnuise s-o vadă, s-o știe, autorul *Hoților*. E destul de spațioasă, dar extrem de simplă, înnobilată de aura acestei înalte modestii. Foarte puține podoabe, multe cărți, o sobrietate care te cheamă la liniște, reculegere, atmosferă de încordare spirituală, susceptibilă să genereze seninătate olimpică sau furtuni de gîndire tragică. Impresionantă stă masa din camera de lucru, pe care odihnește un manuscris îngălbenit de vreme, cu o frază neterminată : sînt ultimele cuvinte scrise înainte de moarte, care le-a răpit încheierea logică. Alături, un pat strîmt, sărăcăcios, și în capul lui o coroniță de flori timide, cu culori stinse : aici a încetat respirația febrilă, pasionată a celui care a scris *Don Carlos*.

Casa lui Goethe arată cu totul altfel : e somptuoasă, așezată cu mare rafinament, plină de foarte multe obiecte de artă — uneori, parcă ar fi o galerie de sculptură, alteori o panoramă a picturii din acea vreme (am remarcat un Cranach care s-a încăpățînat să mă urmărească cîteva zile)-; în sfîrșit, cîteodată, o expoziție de porțelanuri, ceramică (neobișnuit de frumoase sînt niște farfurii de Veneția, care nu se mai fac de mai bine de un veac). Toate aceste piese sînt ingenios valorificate de tapetul diverselor camere : uniform, fără motive decorative, el alternează cinci culori — două feluri de albastru, două feluri de roșu-maroniu și un galben —, considerate de inventatorul lor, Goethe, un pasionat al analizei spectrale, cele mai agreabile, sănătoase, proprii pentru echilibrul spiritului și gîndirea fertilă. Fiecare cameră e zugrăvită într-una din aceste culori, cea mai potrivită — după cîte mi s-a părut — pentru sublinierea valorilor plastice ale obiectelor de artă găzduite aici. Așa, de pildă, am fost ispitit — poate, într-un elan nestăvilit — să cred că acel albastru cu tonuri calde, pe fondul căruia se ridică pregnante diverse statui antice, ar fi cel mai indicat pentru orice expoziție de sculptură.

Nefirești, nepotrivite, par, în acest ansamblu, cele cîteva încăperi — dormitorul, camerele de lucru — așezate în același corp de casă, la primul etaj. La antipodul fastului întîlnit pînă acum, ne întîmpină o mare simplitate, aproape rigidă, care amintește cu insistență de interioarele lui Schiller. Aici lucra poetul, a cărui inspirație, probabil, se cerea rodită pe același sol al modestiei, al spațiilor libere, neîncărcate nici măcar de perfecțiunile artei. Într-un colț, pe un jilț, lîngă sobă, o coroană de flori mărunte, uscate: aici a închis ochii autorul lui *Faust*.

Alături de casă, e Muzeul Goethe, care — întinzîndu-se pe spațiul a trei etaje — reconstituie, în mod ingenios, cu ajutorul unui vast material iconografic, viața și opera scriitorului. M-au izbit aici fotografiile vremii, realizate prin intermediul unei tehnici rudimentare dar interesante: ele nu sînt decît niște siluete de hîrtie neagră lipite pe un fond deschis. Remarcabile sînt numeroasele desene, acuarele executate de Goethe-pictorul. Tot așa cum rețin atenția lucrările de geologie, aparatele descoperite în domeniul fizicii, al studiului luminii, de către Goethe-omul de știință. Aceste diverse mărturii completează sugestiv imaginea, culeasă pînă acum din carte, a unei personalități plurivalente de mare umanist.

Nu departe de muzeu e cimitirul care găzduiește cavoul suveranilor de la Weimar. Înmormîntate întîi aiurea, osemintele lui Goethe și Schiller au fost apoi reînhumate, alături, în centrul cavoului regal, care cuprinde în incinta sa sicriele diverselor capete încoronate ce s-au învrednicit să cîrmuiască de-a lungul veacurilor aceste pămînturi.

În drumurile noastre prin Weimar, ne-am oprit în fața statuiei lui Shakespeare, ctitorită de același suveran luminat, iubitor de artă, Karl-August. E una dintre cele mai grațioase, spirituale înfățișări ale marelui Will, care seduce cu atît mai mult cu cît carnea de piatră a sculpturii impune adesea o serie de servituți, de crispări de mască, eliminate, de această dată, cu desăvîrșire din competiție.

Ne întoarcem către o altă statuie, aceea a lui Goethe și Schiller, care ne-a solicitat de la început interesul. Intrăm la Deutsches National Theater din Weimar, unde ne așteaptă Karl Kaiser, directorul *(Intendant)* acestui impunător așezămînt de cultură. Actor de valoare — a jucat, de pildă, rolurile lui Alexei din *Tragedia optimistă* și Gaidai din *Sfîrșitul escadrei* —, pictor scenograf dăruit (am privit cu plăcere inspiratele sale schițe de decor pentru *Intervenția* de Slavin), unul dintre regizorii apreciați (e, în această calitate, deținător al Premiului Național, lucru relativ rar întîlnit aici în lumea teatrului), Kaiser se ocupă și de conducerea efectivă a acestui așezămînt cultural important. E, de altfel, un obicei curent în R. D. Germană ca directorul Teatrului să fie tocmai personalitatea artistică cea mai proeminentă, calitate care îl investește în mod legitim cu dreptul — și aș zice chiar obligația — de a îndruma, de a orienta întreaga activitate a colectivului. Virtuțile artistice necontestate ale acestui tip de director îi creează o anumită imunitate, care îi îngăduie să conducă cu autoritatea supremă a competenței. Peste tot pe unde am vorbit cu actori, regizori, pictori decoratori, i-am auzit pomenind cu religiozitate de *Herr Intendant*, pe care îl respectă, îl cred, îl ascultă, ferindu-l cu strășnicie de invidia răuvoitoare a unora, de micul cancan atît de întîlnit încă, în mod regretabil, în fauna teatrală a vechilor năravuri.

Convorbirea noastră a ajuns, în mod fatal, la aceeași dezbatere realism-naturalism, cu care începusem să ne întîlnim la Leipzig. Din păcate, spectacolul văzut cu o seară înainte la Deutsches National Theater cu *Pygmalion* de Bernard Shaw n-a putut constitui o bază de discuție. N-am regăsit aici marea vioiciune, ritmul febril, inteligența scăpărătoare, ironia vehementă a celebrului irlandez. A fost o reprezentație submediocră, frizînd pe alocuri opereta de altădată, hrănindu-se copios din arsenalul armelor desuete ale teatrului. Decorurile mari, grele, lipsite de grație, contribuind la înecarea în platitudine a cuvîntului, au fost în concordanță desăvîrșită cu intențiile nefaste ale regiei ; din cale afară de urîte și neconforme cu ceea ce învățasem să cred că se cheamă în general Shaw erau fundalurile pictate la modul fotografiei care se vrea elocventă, rămînînd în limitele copiei grosolane, profund neinspirate, a frumuseților reale.

Directorul teatrului a subscris integral la aceste observații, îngăduindu-și, pe bună dreptate, să fie mult mai aspru decît noi. El a fost dispus să considere această experiență nefericită — determinată de un gol fatal în repertoriu și de foamea de scenă a unor actori și regizori insuficient distribuiți — un etalon al lipsei de fantezie și de artă al... naturalismului. Am văzut însă nenumărate fotografii, machete de decor interesante care păreau să justifice pe deplin aprecierea favorabilă acordată teatrului din Weimar, specializat — dacă se poate spune astfel — în marele repertoriu clasic și în dramaturgia de largă respirație eroică. Pornind de la această preferință, teatrul și-a creat un stil (ce bine ar fi dacă am încerca să substituim adesea „profilului" — termen destul de impropriu, după părerea mea — această noțiune atît de potrivită în artă !) caracteristic. Înăuntrul acestui stil, realist-socialist prin excelență, nu e loc pentru naturalism ; abundă, în schimb, poezia tragică, liniile generoase ale splendidelor acte eroice, care se cer reprezentate înaripat pe scenele contemporaneității. În această perspectivă, marile valori ale clasicismului german, fondul de aur al dramaturgiei sovietice și-au găsit o admirabilă interpretare poetică în teatrul de la Weimar, care, prin definiția repertoriului său și a tălmăcirii lui artistice, contrazice esența naturalismului.

Încă o dată am priceput că realismul și naturalismul pot fi cel mai limpede definite astăzi între polul artei autentice, pe de o parte, și acela al improvizației antiartistice, care își caută tutela în formule sterpe, pe de alta. Am regretat că n-am putut vedea — pentru o și mai deplină convingere — alte spectacole în sala mare a teatrului sau la studioul experimental, care se va inaugura foarte curînd într-un foaier cu 150 de locuri și cu o scenă situată în mijloc, fără cortină și, pe cît cu putință, fără decoruri.

Înainte de a părăsi orașul lui Goethe și Schiller, pe care prin forța amintirilor nu-l vom mai părăsi niciodată, am hotărît să facem o mică... escapadă la Buchenwald. Am trăit cîteva ceasuri înfiorătoare, dar extrem de instructive. La intrarea în infamul lagăr de exterminare, unde a pierit și Ernst Thälmann — o placă comemorativă și flori mereu proaspete așternute pe un colț de caldarîm amintesc gloanțele ticăloase care au curmat aici mișelește o viață exemplară —, pe poarta de fier sînt tăiate în același metal trei cuvinte : „*Jedem das Seine*" (în traducere aproximativă : fiecăruia ce i se cuvine). Această exprimare laconică încerca să sugereze, ca o ironie crudă, substanța „justiției" hitleriste, care se încăpățîna să împartă mizerabila ei... dreptate, dispusă să chinuie, să ucidă, cu ticăloasa dezinvoltură a inconștienței demente sau a cinismului dus pînă la paroxism. Nenumărate relicve — vai, cît de fundamental deosebite de cele de la Weimar ! — facilitează reconstituirea unui episod sumbru din istoria necivilizată a omenirii. Să le parcurgem incomparabil mai repede decît îți permite îndeobște conștiința s-o faci. Într-un loc, strălucitoare, ingenue instrumente medicale, cu care erau uciși deținuții sortiți experiențelor științifice ; într-altul, cîteva garnituri de birou, abajururi, genți, făcute din piele de om — de preferință tatuată (și tocmai de aceea, nefericiții care își împodobiseră altădată trupul erau omorîți cu promptitudine) ; mai încolo se văd ornamente ciudate agățate, de predilecție, în vîrful tampoanelor : au fost odată capete de oameni, care s-au uscat, s-au făcut foarte mici și au fost umplute, după indicațiile tehnicii savante ale unui trib de sălbatici ; într-o vitrină, pantofiori de copii uciși ; în alta, cantități importante de păr de femeie. În camera vizitei medicale, un cîntar unde se așezau oameni de bună credință împușcați pe la spate dintr-o încăpere învecinată, care comunica cu prima printr-o spărtură în perete, făcută în dosul instrumentului de precizie. În sala spînzurătorii, mai multe cîrlige : intra un număr de condamnați, dintre care unii se spînzurau cu mînă proprie imediat, iar ceilalți îi coborau, după ce își dădeau sfîrșitul, și le luau locul, păziți de niște cerberi ai... dreptății fasciste. La etaj, perfecția marilor cuptoare ale crematoriului, dispus să înghită cu lăcomie cantități industriale de cadavre. În curte, o lespede de piatră, pe care e menționat că aici au murit zeci de oameni, închiși, pe un ger crunt, goi, fără mîncare și băutură, în niște cuști foarte neîncăpătoare de sîrmă ghimpată, unde le era interzisă orice mișcare. Puțin mai departe, o căruță de fier, enorm de grea, cu încărcătură de cîteva tone, purtată altădată de „cai cîntători“ : deținuți istoviți, care erau obligați să cînte neîntrerupt în timpul acestei munci inumane. Și multe alte mărturii ale rafinamentului sadic, profesat de conducătorii lagărului, înzestrați cu o imaginație morbidă.

Și fiindcă veni vorba de mai marii de la Buchenwald : celebra șefă a lagărului, Ilse Koch, patroana tuturor cruzimilor, înspăimîntătoare fiară cu o accidentală identitate de om, a fost de curînd eliberată din închisoare în Germania occidentală, atribuindu-i-se și o respectabilă pensie viageră. Mai e oare necesar vreun comentariu, după sumara enunțare a modului în care se distra dumneaei la Buchenwald ?

N-am regretat că am pășit prin aceste locuri ; n-am mai încercat să-mi explic jocul pervers al situării lagărului groazei în vecinătatea imediată a cetății poeților. Am credința că itinerariul Weimar—Buchenwald ar trebui parcurs de zeci, de sute de mii de contemporani, care să cîștige aici încă o dată superioritatea dăruită omului de a ști să se prosterneze în fața culturii, de a nu uita să urască cu cea mai înverșunată strășnicie sălbăticia, crima, cruzimea inumană, strecurate prin fraudă în lumea noastră.

Vreau să trag nădejde că următoarea noastră escală ne va îngădui să ne împărtășim mai mult din spiritul lui Goethe și Thälmann, decît din acela al Ilsei Koch. Să vedem cum e la...

Dresden

N-am apucat să ieșim bine din Weimar, că ne-a și întîmpinat, gravă, autostrada, care de data aceasta, profitînd de o excepție, mai lasă să se rătăcească prin preajma ei cîte un arbore beteag sau un contur palid de deal. După un vechi obicei de-al nostru, îi mai tragem chiulul acestei instituții civilizate, și ajungem mult mai departe, în Elveția saxonă, care ne rezervă o serie de surprize, strecurate între contorsiunile insinuante ale serpentinelor, podurile capricios suspendate și tufele bogate de arbuști, prezentați în nuanțele cele mai nebănuite ale unui verde generos.

Pe o culme se zărește un colos cenușiu, trist, greoi, cu o formă destul de ciudată ; de mai aproape se deslușesc, la baza acestei formații arhitectonice, aliniindu-și asimetriile, niște blocuri masive de piatră întunecată, brăzdată de crăpături adînci, însemnată de vreme. Este o cetate sumbră, durată de mai multe secole, care și-a justificat înfățișarea neprietenoasă, prin întrebuințările ei diverse de-a lungul timpurilor : a ferecat între ziduri prizonieri încă în perioada campaniilor napoleoniene, a fost mai tîrziu, pînă în vremea hitleristă, penitenciar pentru minori și temniță grea.

Părăsim, fără regrete deosebite, fortăreața Königstein, și ajungem curînd la Bastei, o cochetă stațiune de munte, care lasă să se vadă, la picioarele ei, niște perspective încîntătoare. Se află aici o terasă suspendată, destul de caraghios, nefiresc parcă, cocoțată în capul fermecătoarei văi a Elbei : fluviul larg, calm ca tăcerea nesfîrșită, pășește maiestuos între profiluri stîncoase cu linii dramatice, care își scaldă umbrele în oglinda zbîrcită a apei.

Împreună cu Elba, care și-a întins aripa vrăjii asupra noastră, intrăm în Dresden. Tăblițele indicatoare ne-au anunțat de o bună bucată de vreme că am pătruns în urbe, ba mai mult decît atît, ne-au specificat apropierea centrului, și noi nu vedem încă orașul. Aici încep explicațiile dureroase, tragice : în noaptea de 13 februarie 1945, cu foarte puțin înainte de sfîrșitul războiului, 12.000 de avioane anglo-americane și-au făcut timp și, în 56 de minute, au aruncat cantități uriașe de bombe, ucigînd 35.000 de oameni pașnici, nedumeriţi, şi nimicind literalmente unul dintre cele mai frumoase oraşe europene. Concluziile acestei orgii a distrugerii sînt palpabile şi astăzi : Dresden arată ca trupul ros de boală îndelungată al unui lepros, care fixează, în reminiscenţe vagi, locurile pustii de unde a evadat viaţa. Străbaţi, prin centrul oraşului, kilometri întregi de cîmp şi ruine, moloz şi cărămidă rănită, împiedicîndu-te din cînd în cînd de cîte o casă cu zidurile însîngerate de fum şi incendiu, care îşi cască sinistru orbitele goale, ferestre vesele altădată, simulînd cu stîngăcie că trăieşte, că găzduieşte între pereţii iremediabil cariaţi bucurii şi tristeţi omeneşti.

Impresia pe care ţi-o produce cadavrul oribil mutilat al acestei celebre aşezări — mult pomenită de poeţi, imortalizată de maeştrii penelului — este zguduitoare. La Buchenwald şi Dresden te întîlneşti cu aceleaşi înspăimîntătoare năluci ale ultimei conflagraţii mondiale, care parcă, în imperiul halucinaţiei, mai prind pentru cîte o clipă glas ; aceste două locuri memorabile izbutesc, pe planuri diferite, să înfiripe, prevenind cu gravitate, o imagine de sinteză înfiorătoare a războiului.

Şi totuşi, între dărîmăturile de la Dresden se aud bătăile unei inimi : oraşul şi-a regăsit, din ce în ce mai ferm, pulsul normal, cultivîndu-şi cu pioşenie monumentele vătămate, astăzi în curs de tămăduire, durînd pe alocuri aşezări noi care vor trebui cu timpul să constituie şira spinării, axul acestei cetăţi renăscute a culturii.

Traute Richter în rolul titular al piesei „Văduva Capet" (Dresden)

Dacă vreţi să vedeţi cum a fost altădată Dresden şi cum va mai fi, puteţi să vă satisfaceţi curiozitatea, prin intermediul unor pînze colorate. Sînt adunate şi expuse în diverse locuri tablourile lui Canaletto, care a zugrăvit cu fidelitatea talentului — acum vreo cîteva veacuri — cele mai caracteristice colţuri ale oraşului ; şi cei care gîndesc şi acţionează în direcţia refacerii acestei citadele a artei se uită cu o mare şi respectuoasă atenţie la diversele detalii picturale, ţinînd în mod foarte conştiincios seama de ele.

Palatul Zwinger, care seduce prin graţia liniilor sale şi printr-o armonie desăvîrşită a compoziţiei arhitectonice, nu s-a restabilit complet ; e deplin vindecată acum aripa în care a fost aşezată binecunoscuta Galerie de pictură. Se vorbeşte îndeobşte, în psihologie, despre *le vertige des hauteurs*, ameţeala care te cuprinde la mari înălţimi, pe culmi ; printr-o comparaţie simplă, s-ar putea ajunge şi la o altă tulburare psihică, căreia convenţional i s-ar zice ameţeala... înălţimilor, culmilor artistice. E starea de spirit care s-a constituit dominantă în întîlnirea noastră cu mirajul formei şi al culorii, de la Zwinger. Mi se pare aproape necuviincioasă încercarea de a reconstitui emoţiile comuniunii cu valorile plastice, prin exclusiva relatare a fabulei unui tablou ; tot aşa cum am rămas cel puţin intrigat, atunci cînd un... critic „literar" s-a făcut luntre şi punte să demonstreze că nu concepe poezia lirică în afara unei anecdote, care trebuie gospodăreşte descifrată pentru a fi frumos... povestită. Cum s-ar putea explica, în această perspectivă, ce-am simţit la prima lectură a celebrei Madone Sixtine de Rafael, la cunoştinţa nemijlocită cu portretul

Saskiei, cu bătrînul cu beretă, cu bătrînul cu perlă și alte pînze rembrandtiene? Sau de ce mi-a plăcut atît de mult — îl văd, de altfel, și acum proaspăt în memorie — tabloul lui Tizian, așezat modest în dreapta grandioasei Madone Sixtine, în sala predestinată valorificării spectaculoase a acestei opere rafaelite? Sau, cine m-a împins să revin de nenumărate ori, la etaj, într-o sală parcă secționată de niște culoare, unde erau destul de îngrămădite cîteva lucrări impresionante de Holbein și Dürer? E nevoie de lămuririle ample ale unui specialist, care, în afară de autoritatea cunoașterii, să aibă și facultatea de a prinde firul emoției civilului îndrăgostit de artă, pentru a înțelege fiorul vrăjii învăluitoare, transmis aici de Van Dyck și Coreggio, Poussin și El Greco, Renoir, Gauguin, Toulouse-Lautrec, Monet (aceștia patru din urmă, concentrați într-o mică încăpere de sus de tot, incendiată de lumină), și atîția alții.

N-am izbutit, din păcate, să umblu prin Galerie decît de cîteva ori cîteva ore, ceea ce e infim de puțin pentru a ajunge la niște elementare cristalizări; am rămas însă covîrșit de dorința de a mă reîntoarce de cît mai multe ori în acest sanctuar al frumosului și adevărului artistic.

Am mai văzut o serie de tablouri excepțional de interesante — iarăși Rembrandt, mult Cranach etc. — strînse în palatul de la Pillnitz, așezat într-alt capăt al Dresdei. Acest castel — clădit prin secolul al XVIII-lea de August cel Tare, în stil baroc, cu grațioase motive decorative chineze, japoneze pe pereții exteriori — cuprinde două diviziuni distincte: Wasser Palais, plantat foarte pitoresc într-o dantelă de peisaje neverosimile, pe Elba, și Berg Palais, cu un profil parcă mai ferm desenat, cu trăsături virile, strînse într-o siluetă zveltă, elegantă. Toate aceste clădiri sînt îmbrățișate de vegetația luxuriantă a unui parc foarte întins, care amintește feerica risipă de culori, umbre și lumini din parcul castelului Sanssouci de la Potsdam.

În aceeași zi, am fost la bătrîna Kreuzkirche, ridicată o dată cu orașul Dresden, la 1250, arsă în mai multe rînduri — ultima dată în acel groaznic 13 februarie 1945 — și mereu restaurată. Vizitînd această uriașă biserică — care poate cuprinde în interiorul ei 6000 de persoane, dintre care 3600 pe scaune —, am avut prilejul să ascultăm într-o interpretare virtuoasă, Oratoriul de Crăciun al lui Bach și mai multe piese executate admirabil de foarte reputatul cor de copii de la Kreuzkirche.

Cînd pomenești de Dresden, oricine face asociație imediată cu comorile de pictură de aici, cu celebrele monumente, care i-au creat slava în întreaga lume. Poate de aceea i se și zice, printr-un consens unanim, orașul artei .(De altfel, există în Germania obiceiul de a găsi și un... subtitlu pentru așezările cele mai însemnate: așa, Leipzig e orașul tîrgului; Weimar, orașul poeților; Erfurt, orașul florilor — fiindcă aici au loc mari expoziții anuale, în care se întrec grădinari de pretutindeni — ș.a.m.d.) Aceasta nu împiedică, ci dimpotrivă favorizează, în climatul înrudirii și al stimulării reciproce a artelor, existența unei interesante activități teatrale.

Să începem, prin forța împrejurărilor, cu un gen mai ușor, cu opereta, păstrînd, ca un efect de teatru, piesele de rezistență pentru mai la sfîrșit. Am participat la Operetten Theater, Dresden, la reprezentarea lucrării lui Gh. Dendrino, *Lăsați-mă să cînt:* voci bune, o orchestră excelentă, îndrumată de bagheta unui priceput dirijor, au făcut să sune foarte plăcut muzica romînească și în... nemțește. Ni s-au părut puțin cam bizare — și ca prezență și ca stil — numerele de balet introduse în corpul operetei, dar ni s-a explicat că publicul german este familiarizat cu spectacole astfel concepute, pentru care are o marcată preferință. Despre aceasta și despre multe altele ne-a vorbit comunicativul director al teatrului, Peter Bejach, care a fost în Romînia și a colectat amintiri foarte frumoase din capitala țării, de la Cluj și Timișoara. El și colectivul pe care îl conduce păstrează, pe baza unui contract de colaborare, o legătură permanentă, rodnică, cu Teatrul de Operetă din București. Țin să menționez, în treacăt, cu acest prilej, prețuirea de care se bucură dramaturgia romînească în R. D. Germană: la Leipzig am aflat că s-a pus în scenă

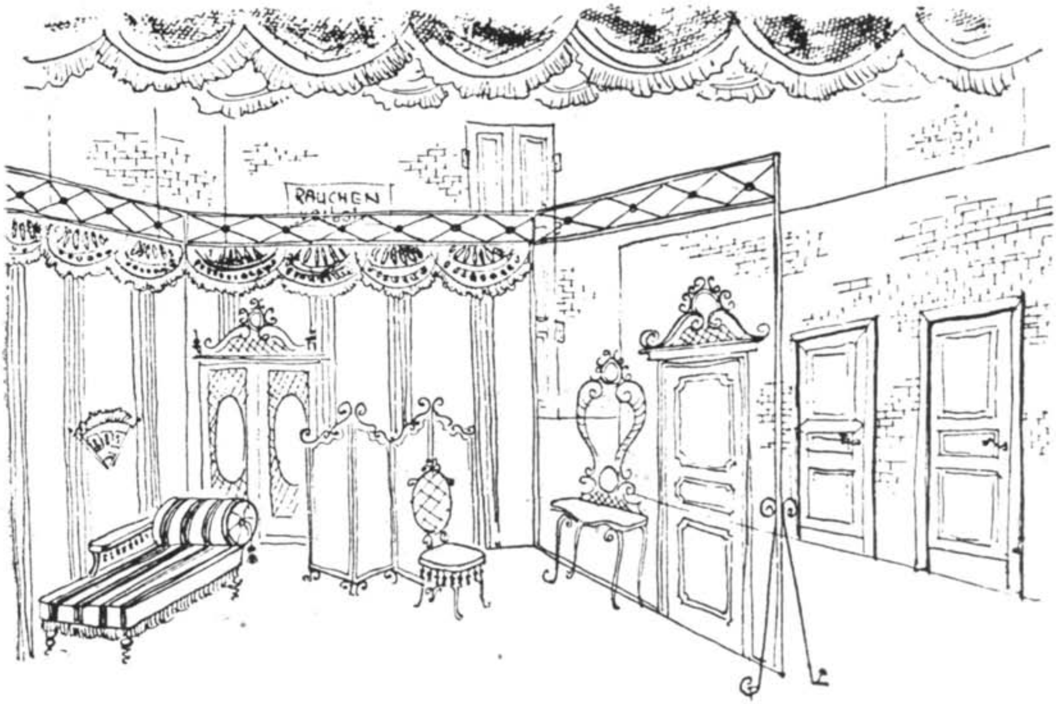
O scrisoare pierdută şi se pregăteşte — într-o manieră mai excentrică ca în R.P.R., după cum s-a exprimat Ferdinand May — *Ultima oră;* la Rostock s-au înscenat trei piese romîneşti ; la Potsdam, regizorul Kurt Rabe de la Hans Otto Theater ne-a arătat machetele de decor pentru proxima premieră : *Citadela sfărîmată* ş. a.

Întorcîndu-ne la convorbirile cu Peter Bejach, îmi amintesc de una care a coincis cu vizita pe care ne-a făcut-o la hotelul Astoria actorul şi dramaturgul Hans Lucke, autorul piesei *Cauţiunea,* cunoscută de publicul nostru. Ne-am înfierbîntat discutînd despre o serie de probleme ale teatrului modern şi oprindu-ne îndeosebi asupra decorului. Bejach şi-a amintit nişte spectacole văzute la Bucureşti şi şi-a exprimat părerea că unele din ele — s-a referit în mod concret la *Aculina* de la Teatrul de Operetă — acceptă, în economia lor, o tratare naturalistă a decorului. Hans Lucke a combătut şi el, în acest domeniu, fidelitatea excesivă faţă de instantaneele naturale, fidelitate-servitute care merge : dacă-i vorba de o floare, pînă la identificarea ultimei petale, dacă-i vorba de o frunză, pînă la menţinerea celei mai fine nervuri... Am căzut pînă la urmă toţi de acord că, în mod efectiv, pe planul decorului, au existat uneori — fiecare s-a referit la ţara lui — tendinţe naturaliste, care, în afară de faptul că au contrazis legile de existenţă ale realismului socialist în arta plastică, au şi stînjenit evoluţia complexă a actorului în scenă, valorificarea întreagă a cuvîntului, a gîndului scriitoricesc. Decorul nu are o sarcină ornamentală ; el este, pînă la urmă, un interpret al dramei. De aceea, trebuie să ştie să se ferească ca de foc de detaliul nesemnificativ al realităţii, de motivele parazitare, care-i îneacă limpezimea expresivă. Şi marele merit al pictorului-scenograf se reliefează cu vigoare atunci cînd reuşeşte să compună un decor, care abstrage din realitate esenţialul, fără a deveni însă abstract.

Trebuie să mărturisesc că reflecţii de acest ordin mi-au solicitat imperios, între altele, şi cele două spectacole de proză, vizionate la Staatsschauspiel din Dresden.

Văduva Capet este o piesă scrisă de unul dintre cei mai valoroşi romancieri contemporani, Lion Feuchtwanger. Pornind de la o apreciere, făcută de Marx în *Contribuţii la critica filozofiei dreptului a lui Hegel,* cu privire la caracterul tragic al prăbuşirii ve-

Schiţă de decor la piesa „Colombe" de Jean Anouilh (Dresden)



chiului regim, autorul desfăşoară în scenă procesul Mariei Antoinette, ajungînd — pe un fir de profund dramatism — pînă la executarea ei. Explicînd ce l-a determinat să desăvîrşească această lucrare, Feuchtwanger arată că a fost ispitit de „contrastul dintre nevinovăţia subiectivă (a Mariei Antoinette faţă de sine — *n. n.)* şi vina obiectivă (a Mariei Antoinette faţă de societate, istorie — *n. n.)* : dialectica, care constituie esenţa atîtor procese politice". Ideea este extrem de interesantă şi poate să devină oricînd o tentaţie pentru un scriitor : descifrarea ei scenică se demonstrează, însă, deosebit de dificilă. Chiar Feuchtwanger şi-a dat seama de aceasta şi a notat : „Este o temă primejdioasă în măsura în care nu poate fi înţeleasă decît de un public ajuns la maturitate". Şi, în alt loc, această uşoară îndoială devine mai explicită : „M-am temut că simpatia provocată de nenorocirea Mariei Antoinette... va copleşi considerentele raţionale, care pledează, în mod firesc, împotriva vinovatei".

Aceste reticenţe l-au făcut pe autor să întîrzie mai întîi scrierea piesei şi apoi să amîne reprezentarea ei, pînă cînd insistenţele unei mari actriţe l-au înduplecat.

Lectura artistică a piesei pe scena teatrului din Dresden m-a convins că temerile lui Feuchtwanger erau îndreptăţite. Cu tot efortul remarcabil depus de factorii acestui spectacol de a urmări litera intenţiilor autorului, eroina principală (Traute Richter) reuşeşte pînă la urmă să trezească în sală simpatia, făcîndu-te să nu mai ştii, covîrşit de valorile interpretării, dacă are vreo vină obiectivă, dar să fii convins de nevinovăţia ei — hai să-i spunem, ca dramaturgul — subiectivă.

Regizorul, Hannes Fischer, s-a străduit să joace această dramă cu discreţie, punînd cu pricepere surdina acolo unde se apropiau momentele susceptibile de melodramă şi îmbrăcînd întreg spectacolul cu mult bun gust. M-au surprins foarte plăcut decorurile de o rafinată simplitate, neconformă cu definiţia tradiţională a dimensiunilor grandioase şi a tonurilor violente, predestinate parcă în drama istorică. În această ordine de idei, o mică ingeniozitate : în mai multe tablouri, către fundul scenei, e desfăşurată de sus pînă jos o pînză foarte subţire, dincolo de care se văd siluete, imobile sau în acţiune, îndeobşte ridicate pe un promontoriu. Aceasta oferă o posibilitate elementară de a îmbogăţi compoziţia scenică cu încă un plan, care — pierdut într-o aparentă depărtare — lărgeşte mult perspectiva de ansamblu şi ca profunzime şi ca amplitudine a mişcării. Interesantă mi s-a părut şi viziunea plastico-regizorală a ultimului tablou : întreaga scenă e cufundată în întuneric, lăsînd o singură pată de lumină leşietică în mijloc, unde se vede urcată pe o căruţă cu roţile în necontenită mişcare, sugerînd drumul spre eşafod, Maria Antoinette, care monologhează în pragul morţii.

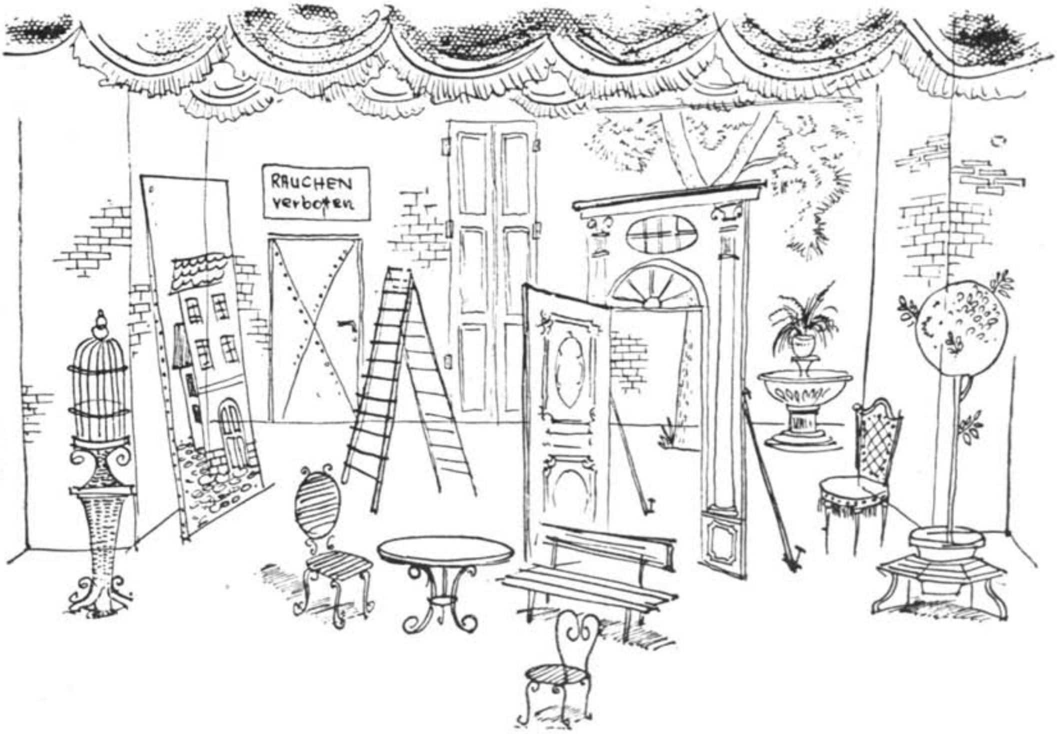
Altfel a sunat la acelaşi teatru *Colombe* de Jean Anouilh. Lucrarea aceasta complexă şi destul de contradictorie, care lasă un gust amar, încadrîndu-se în seria pieselor „negre", alternează ironia severă la adresa ipocriziei, iezuitismului ridicat la rangul de morală socială în lumea burgheză, cu un scepticism fatalist întunecat, susceptibil să genereze dispoziţii pesimiste. Autorul nu-şi precupeţeşte abilitatea în suprapunerea continuă a două planuri antipodice, menite să se reliefeze reciproc, să-şi sublinieze, prin opoziţie, valorile.

La un teatru bulevardier din Paris, actorii vînd cu procedee de efect „sentimente morale", prezentate pe o tavă idilică, emoţionantă, solicitînd imperios lacrima şi vibraţia psihică înaltă a spectatorului ; în culise, în pauze, în restul zilei, ei îşi savurează meschinăriile, incapabili să reediteze în viaţă pornirile nobile învăţate pentru uzul scenei. Madame Alexandra, o actriţă bătrînă şi celebră, nu-şi stăvileşte mînia, proferînd : „Dă-mi pace cu dragostea dumitale stupidă", atunci cînd vine vorba de acţiuni la bursă, de bani ; în acelaşi timp, seară de seară, plină de candoarea celor 20 de ani pe care îi simulează la lumina rampei, rosteşte cu emoţia obişnuinţei profesionale versuri gingaşe despre dragoste, îndemnuri patetice la generozitate. Pe acest fond se desfăşoară trista poveste de dragoste a Colombei şi a lui Julien, dispuşi să creadă la început că... „pînă şi viaţa poate să fie frumoasă" şi că trebuie să „alerge voioşi peste scena cufundată în întuneric, în întîmpinarea destinului lor", care se dovedeşte, pradă fatalităţii, tragic.

Regizorul Ottofritz Gaillard a ştiut să distribuie cu mult simţ de discernămînt accentele pe parcursul acţiunii, descifrînd cu sensibilitate alternanţa situaţiilor, dualitatea unor personaje, sensurile directe şi simbolice ale piesei. Fără a forţa nota, el a impus atenţiei spectatorului frazele scenice care relevă direcţia critică a operei. În această perspectivă, neescamotînd ultimele perioade ale lucrării, finalul ei, el a izbutit să diminueze sfera de influenţă a filonului fatalist, sceptic, justificînd, în mare măsură, concluziile tragice, prin ansamblul circumstanţelor morale, sociale, care sufocă pe eroi. Am avut în mod efectiv sentimentul unei lecturi cu desăvîrşire noi a acestei piese pe care o cunoşteam ; mi-am întărit trainic, în contactul cu acest spectacol, convingerea că directorul de scenă nu este numai interpretul conştiincios, mecanic al textului dramatic, ci un autentic artist, care trebuie să împletească în activitatea sa fidelitatea faţă de autor cu o gîndire creatoare, inspirată.

Toate componentele acestei reprezentaţii s-au strîns armonic, împlinind, într-o frumoasă rezultantă, viziunea regizorului. Actorii n-au îngăduit nici o distonanţă, lăsînd să evolueze în prim plan o excepţională interpretă, Antonia Dietrich (în rolul Madame Alexandra), care a jucat firesc falsul, a strecurat cu fineţe accente umane în ţesătura unei existenţe cabotine, avînd graţie în inflexiunile comice şi forţă impresionantă în puţinele ei momente grave. Generoasa paletă a lui Gerhard Schade i-a înlesnit realizarea unor decoruri delicate, sugestive : foarte frumoasă şi bine gîndită este distribuţia petelor de culoare, care iluminează unele planuri esenţiale de mişcare, o serie de locuri-cheie ale acţiunii (aşa, de pildă, apare divanul verde din cabina Colombei — tabloul 3 —, care devine incandescent pe fondul roşu-maroniu al întregului interior). Trebuie remarcată, în general, minuţiozitatea detaliului plastic, care pare să-l fi preocupat în mod serios pe regizor : aşa

Schiţă de decor la piesa „Colombe" de Jean Anouilh (Dresden)



se explică diversele grupări ale eroilor în scenă, adevărate compoziții picturale, care încîntă ochiul, solicitîndu-l să sezizeze și echilibrul unor categorii de personaje, greutatea lor specifică în economia acțiunii.

Ca un detaliu, foarte bine găsită mi s-a părut formula tabloului 4, care propune, după un sistem frecvent în dramaturgie, jucarea teatrului în teatru. Scena din piesă ocupă trei sferturi din scena autentică, fiind așezată cu fața la publicul din sala de spectacol, de care e despărțită printr-o cortină de pînză extrem de fină, străvezie. Cînd se termină momentul de teatru din piesă, această pînză e coborîtă, aidoma unei cortine reale, și se aud niște aplauze imprimate pe banda de magnetofon ; aceste zgomote entuziaste determină ridicarea pseudocortinei și aplauzele cu sunet metalic se întîlnesc cu bravo-urile frenetice ale sălii participante la un dublu spectacol de teatru.

Colombe și *Văduva Capet* ne-au făcut să presimțim, într-un mod foarte concret, după interesanta reprezentare a *Șobolanilor* la Leipzig, valorile importante ale teatrului german contemporan. Cele mai mari desfătări, emoții și profunde convingeri pe acest plan ne așteptau, însă, la Berlin. Dar, despre acestea în numărul viitor...

cronica

Scrisoare de departe

Draga mea prietenă,

Mă consideri probabil la ora actuală un ingrat. A trecut atîta timp de cînd nu ne-am văzut şi n-am mai practicat schimbul nostru — intrat într-o indispensabilă obişnuinţă — de impresii, de opinii. Sîntem despărţiţi de cîteva mii de leghe şi, dacă aş fi întreprins în scris un colocviu imaginar cu tine, am credinţa că aş fi obţinut iluzia fermecătoare a apropierii. M-am lăsat însă furat de beţia noului, n-am pregetat să acumulez cu lăcomie mereu alte imagini, şi de aceea am rupt pentru o vreme amiciţia cu tocul şi hîrtia. De ieri, au început însă să mă roadă remuşcările şi, pocăit, am revenit la tine. Iartă-mă şi ascultă-mă...

Sînt de cîteva săptămîni în această ţară încîntătoare, care poartă un nume de o seducătoare muzicalitate : Romînia. N-am să mă opresc de data aceasta la frumuseţea neverosimilă a peisajelor, la ameţitoarea alternanţă de paşnic albastru marin şi de culori dramatice, săpate în culmile munţilor impetuoşi ; n-am să zăbovesc nici asupra oamenilor de pe aici, care sînt — întocmai aşa cum le merge vorba — ospitalieri, prietenoşi, comunicativi.

Am să încep cu ceea ce ştiu că te interesează şi pe tine în cel mai înalt grad : teatrul. N-am obţinut încă pe acest tărîm informaţii suficient de ample, dar am izbutit, într-un interval relativ scurt, să mă orientez puţin. Am văzut o sumedenie de spectacole, am umblat pe la repetiţii, m-am întreţinut cu oameni de specialitate şi... încetul cu încetul, lucrurile au prins să se cristalizeze.

E firesc să pornesc, în comunicarea impresiilor mele asupra artei dramatice romîneşti, de la problema repertoriului, care — după cum prea bine ştii — condiţionează existenţa şi dezvoltarea armonioasă, fertilă a teatrului. Regret că expunerea mea nu poate să debuteze, cum ar fi cu cale, prin analiza dramaturgiei originale : necunoaşterea limbii m-a împiedicat pînă acum să mă pot pronunţa autorizat în această direcţie. Mă voi referi de aceea la dramaturgia universală din repertoriul teatrelor de aici, chemîndu-ţi cunoştinţele întinse în acest domeniu să arbitreze obiectivitatea observaţiilor mele. Fac această rezervă, fiindcă — şi aici am ajuns la confesiuni — unele lucruri mi s-au părut cam bizare.

E, de pildă, la Bucureşti, un Teatru Naţional cu actori admirabili, cu o frumoasă tradiţie, dispunînd de mijloace materiale însemnate (în paranteză, nu ţi se pare de pe tărîmul visului — visul acesta se cheamă, în cazul concret, R.P.R. — situaţia în care toate *teatrele sînt subvenţionate de stat ?) Te-ai aştepta ca acest fericit aşezămînt de cultură* *să joace cele mai bune piese, care şi-au fixat pentru eternitate numele în catalogul capodoperelor literaturii dramatice. Şi, în aparenţă, aşa şi este. Se pun aici în scenă lucrări de Bernard Shaw. Vreau să văd cine s-ar încumeta să le conteste calitatea. Numai că s-au ales* Doamna neagră din Sonete *şi* Omul destinului, *două studii dramatice destul de interesante, care, însă, după cîte ştiu eu, n-au rezistat pe nici o scenă europeană, în vreme ce — să nu te miri! — de ani de zile nu s-au mai reprezentat* Sfînta Ioana, Candida, Maior Barbara, Profesiunea doamnei Warren, Casa inimilor sfărîmate *ş. a. Cred că nici marele irlandez, celebru şi pentru şotiile sale, n-ar fi putut găsi una mai bună pentru publicul romînesc!*

La acelaşi teatru s-a pus o piesă a talentatului italian Eduardo De Filippo, care nu osteneşte rostind prin gura personajelor sale un răspicat mesaj social. Îţi urmăresc gîndul: crezi că e vorba de Glasurile dinlăuntru, Minciuna are picioare lungi, Filumena Marturano, Comoara mea, sufletul meu. *Nici pomeneală! Atenţia s-a oprit asupra unei piese mai obscure, mai contorsionate:* Blestematele fantome. *Blestemat fie capriciul care încarcă scena cu fantome, în loc să le prefere nişte oameni ca toţi oamenii!*

M-am întrebat o clipă, dacă Teatrul Naţional nu se distrează, contrazicînd gusturile obişnuite ale spectatorilor; poate că, în felul acesta, se crede — eu unul n-aş crede! — că e promovată lupta împotriva filistinismului, a rutinei, a poncifului. Aşa să fie oare?

Mi-am amintit zilele trecute o convorbire dinainte de plecarea mea: mă invidiai că voi avea posibilitatea să văd multe lucrări de Gorki şi Cehov — mă îndemnai să le compar cu Azilul de noapte, Livada cu vişini, Unchiul Vanea, *jucate şi la noi —, comediile lui Maiakovski, splendida* Tragedie optimistă, Uraganul *de Bill Beloţerkovski,* Intervenţia *de Slavin ş.a. Invidia este un sentiment reprobabil; cu atît mai vîrtos, cu cît uneori rămîne fără obiect. Închipuieşte-ţi, dacă vrei să mă crezi — şi trebuie să recunosc că nu prea e de crezut —, că nu am avut prilejul să mă întîlnesc pe scenele Bucureştiului cu* nici o *lucrare cehoviană, gorkiană sau maiakovskiană, cu nici o dramă eroică sovietică. (E în program doar* Liubov Iarovaia *la Teatrul Municipal, dar şi aceea teoretic, deoarece apare pe afiş numai din an în paşte şi, de cînd sînt aici, n-am putut s-o prind.)*

Un lucru amuzant se întîmplă cu Oscar Wilde. Pînă în stagiunea aceasta nu s-a prea jucat, dar deodată s-au pornit puzderie teatrele din ţară şi au pus, în serie, Bunbury. *Aşa se pare că s-a întîmplat în stagiunea trecută cu Schiller, care s-a pomenit reprezentat în acelaşi timp pe trei scene bucureştene. Dacă 1955/56 a fost anul Schiller, 1956/57 este, fără îndoială, pe aceste meleaguri, anul Wilde. Cu sistemul acesta — anul şi autorul — în cîteva decenii s-ar putea epuiza, în ritm gospodăresc, unele dintre valorile cele mai însemnate ale dramaturgiei universale.*

Pe baza aceleiaşi obsesii colective, mai multe teatre au montat Strigoii, *încăpăţînîndu-se să uite că bietul Ibsen a mai scris:* Stîlpii societăţii, Brand, Un duşman al poporului *ş. a.*

Există prin aceste locuri o instituţie admirabilă: secretariatul literar, care, funcţionînd pe lîngă fiecare teatru, se îndeletniceşte cu depistarea, selecţionarea, alcătuirea repertoriului. Mă întreb dacă nu fiinţează o asociaţie secretă a secretarilor literari, care i-a legat prin jurămînt pe toţi să recomande peste tot, în acelaşi timp, numai aceeaşi piesă. Eu, în locul forurilor tutelare, aş desfiinţa întîi această asociaţie, dacă e într-adevăr constituită; după aceea, i-aş aduna pe toţi secretarii cu pricina, i-aş supune unui examen de calificare, i-aş alege şi i-aş investi pe cei competenţi, iar pe ceilalţi i-aş pune să înveţe un an-doi-trei, cît ar fi nevoie, ca teatrul să nu mai sufere de pe urma lor. Noroc că nu mă întreabă nimeni, că altfel, ani de-a rîndul, diverşi foşti „secretari literari" ar vorbi cu ciudă de vizitatorul năstruşnic de peste mări şi ţări, care le-a tulburat tihna.

Te văd nerăbdătoare, așteptînd să-mi pui o întrebare. Știu cît de mult prețuiești tu presa și rolul important pe care poate să-l aibă în orientarea mișcării teatrale. Îți răspund : m-am interesat și de acest aspect, încercînd să-l cunosc în raport cu problema repertoriului. De data aceasta, am avut o satisfacție : la interval de o zi, săptămînalele „Gazeta literară" și „Contemporanul" — organ al Ministerului Culturii —, sub semnăturile lui V. Mîndra și S. Alterescu, au criticat revista „Teatrul", fiindcă nu s-a preocupat de repertoriu. Am profitat de ocazie, ca să mă familiarizez cu această publicație de specialitate și am constatat că, în decurs de un an, ea a tipărit numai cîteva materiale pe o temă atît de însemnată : o scrisoare către un director de teatru (nr. 1/1956), un reportaj despre planurile de repertoriu pentru stagiunea în curs (nr. 6/1956), o pledoarie pentru dramele eroice sovietice (nr. 6/1956), un alt reportaj despre munca secretariatelor literare (nr. 2/1957), cîteva note, însemnări. Mi se pare limpede că revista nu și-a făcut pe deplin datoria, omițînd o preocupare care trebuia să fie permanentă, *nesusținînd cu fermitate activitatea teatrelor și în această direcție.*

Am fost convins că această carență a „Teatrului" a fost suplinită de alte publicații, de alți condeieri îndrăgostiți de scenă. Fără îndoială că tu ai fi făcut ce-am făcut și eu : m-am adresat numelor și revistelor pe care le-am cunoscut cu prilejul criticilor pomenite. Am rugat să mi se pună la îndemînă tot ce au scris de la începutul stagiunii pînă acum cei doi semnatari ai rîndurilor care mi-au plăcut atît de mult. Și am constatat : V. Mîndra a făcut cu destulă regularitate cronica dramatică, consemnînd multe spectacole — dar, nu știu de ce, nu pe toate cele romînești — fără, însă, să se preocupe vreodată de repertoriu în ansamblu : S. Alterescu n-a scris nici despre repertoriu, dar nici despre spectacole separate. (Poate că s-a gîndit, încă de la începutul stagiunii, la acel articol serios despre care ți-am vorbit și n-a vrut să se cheltuiască în mărunțișuri.)

Trebuie să-ți mărturisesc că și de data aceasta am avut o impresie curioasă : doi oameni care par — eu nu pot să mă pronunț cu toată tăria, fiindcă n-am autoritatea cunoașterii îndelungate, sistematice, a activității lor — serioși, pregătiți, competenți, principiali, să tacă aproape o stagiune într-o problemă atît de importantă, trezindu-se la spartul tîrgului ? ! Nu mi se pare normal !

M-am grăbit să uit această tăcere nemotivată și să caut compensația în paginile publicațiilor „Gazeta literară" (iți dai seama că, tocmai fiindcă e literară, această gazetă trebuie să se ocupe în orice caz de repertoriu) și „Contemporanul". Și ce am găsit ? În „Gazeta literară", la începutul stagiunii, un „Mic ghid pentru uzul unor directori de teatru", în care se amestecă caleidoscopic, într-o învălmășeală în cel mai bun caz amuzantă, numele : Giraudoux și Barrie Stavis, Anouilh și Jerome Lawrence, Wilde și Dorothy Parker, Clifford Odets și Oscar Hammerstein, Eduardo De Filippo (e foarte apreciată în acest articol piesa Blestematele fantome) *și Jérome Kern etc. Înțeleagă cine poate ; eu unul n-am priceput de aici care piesă e mai bună, din ce pricină și, mai cu seamă, n-am priceput de ce au fost dezgropați niște dramaturgi — nu mă refer la toți — peste care istoria literară a așternut, competentă, o liniște mormîntală.*

M-am ars și cu gazeta aceasta literară ! Singura salvare — în complexul publicațiilor de specialitate — a rămas la „Contemporanul". Iluzii deșarte ! Aici a domnit cea mai mare discreție. Tot la inaugurarea stagiunii, a apărut un articol — „An nou teatral" — cu o enunțare de principii destul de generale, fără să fie pomenită nici o piesă și dedesubt... repertoriul simfonic pe 1956/57. Atît !

Draga mea, primele investigații făcute au luat sfîrșit aici. Din păcate, la noi, condițiile sînt incomparabil mai proaste : n-avem trei publicații care să se ocupe și de scenă —

dintre care una, „Teatrul", în exclusivitate —, n-avem secretari literari, nu primim subvenții de stat, nu ne bucurăm de sprijinul generos al guvernului și al unui partid, prieten al artei și literaturii. Dar cînd vom avea toate acestea, va trebui — pe baza învățămintelor culese aici — să le păstrăm cu cea mai mare grijă, să le folosim cu înțelepciune. Trag nădejde să mă întîlnesc cu redactorii-șefi de la „Teatrul", „Gazeta literară", „Contemporanul", cu cîțiva secretari literari și directori de teatre, poate și cu cineva de la serviciul repertoriilor din Ministerul Culturii ; am să încerc, cu toată delicatețea necesară, să le spun punctul meu de vedere. Cred că mă vor asculta. Pînă atunci, însă, întrerup, în noapte — am fost la un spectacol și astă-seară —, scrisoarea mea de departe, rămînînd al tău devotat

Alvarez TEATRALOS
p. conf. **H. DEL.**

P. S. *După ce am predat misiva mea unui colaborator de la „Teatrul", pe care îl cunosc, am aflat un lucru foarte neplăcut : ea va putea să apară abia după vreo trei luni, datorită timpului predestinat îndeobște muncii redacționale și tipografice. Mi-e penibil acum să le cer scrisoarea înapoi, cu toate că îmi dau seama că-și va pierde actualitatea. Va trebui să fii și tu, de data aceasta, o victimă, ca toți ceilalți cititori ai revistei, care iau contact — prin forța împrejurărilor — cu materiale... din cale afară de patinate de vreme.*

De Filippo, autor cu mesaj

Teatrul Național „I. L. Caragiale" : *Blestematele fantome* **de Eduardo De Filippo**

Reapariția teatrului lui Eduardo De Filippo (în 1947 s-a jucat la București *Filumena Marturano)* pe o scenă romînească s-a produs cu *Blestematele fantome*, pricinuind grave rezerve în sînul criticii dramatice, care a aruncat dubiul nu numai asupra acestei comedii, ci asupra întregii opere a scriitorului-actor napolitan. S-au contestat valoarea și semnificațiile adînci — dincolo de compoziția exterioară — ale comediilor ; s-a negat umanismul lor și înseși buna-credința, cinstea artistică a autorului au fost puse în cumpănă.

Eduardo De Filippo — jucat cu mare succes de presă și de public în Uniunea Sovietică (vezi entuziastul ecou al *Filumenei Marturano*, realizată la Teatrul „Vahtangov" din Moscova), în Polonia, Germania, Franța și în alte țări — a întîlnit la noi unele glasuri dezaprobatoare. Lăsînd la o parte lipsa de informație a unor cronicari ca Radu Popescu („Romînia liberă") și Magdalena Focșa („Informația Bucureștiului"), care să fie oare pricina unei asemenea disproporții în aprecieri față de alte meridiane ? (Ne referim, în primul rînd, la Uniunea Sovietică și la țările democrat-populare, în general cu aceleași exigențe și principii estetice ca ale noastre).

O cauză imediată e, desigur, lipsa de cunoaștere integrală a operei lui De Filippo, care este astfel judecat după o singură piesă. Dar aceasta nu ar fi o explicație decisivă. Motivul fundamental al falsei înțelegeri a lui De Filippo rezidă — după opinia noastră — în spectacol, în orientarea lui și — mai precis — în interpretarea dată personajelor, mai ales celui principal.

Ar fi un flagrant neadevăr să afirmăm că Ion Iancovescu — în tripla lui ipostază de traducător, regizor și protagonist — n-a înțeles piesa. Am fi de asemenea în greșeală dacă am nega calități evidente ale regizării și interpretării. Monologul final, în care se sintetizează întreaga semnificație a comediei, a fost spus și trăit de Iancovescu în mod ireproșabil, cu intens dramatism. Pasquale Lojacono, „suflet chinuit", omul care a încercat o sumedenie de soluții pentru a răzbi în viață, recurge la compromisuri umilitoare și le acceptă din nevoia aproape desperată de a-și asigura un trai cît mai ferit de griji, de teama de a nu-și pierde tînăra soție. El preferă de aceea să transporte realitatea, dureroasă pentru el, a adulterului soției sale, într-un plan fantastic, în care oameni în carne și oase trec drept arătări benigne. A privi în față realitatea ar fi groaznic. A o ascunde îndărătul aparențelor, a o topi în apa tulbure a superstiției și prejudecăților colective iată salvarea. De aceea, Lojacono se destăinuie cu o candidă suavitate amantului, bogat și prin aceasta atotputernic, într-un monolog ce subliniază voita întreschimbare a planului realității, cu acela al unui dulce coșmar: „...Munca cinstită e dureroasă și plină de mizerie... și nu totdeauna o poți găsi. Și atunci o pierd pe Maria, cu fiece zi o pierd tot mai mult... și nu pot s-o pierd! Maria e viața mea!... Și tu înțelegi că n-am curajul să-i spun... pentru că curajul ți-l dau banii... și fără bani omul devine sfios, fricos... fără bani, omul devine canalie!... Vorbind cu tine mă simt aproape de Dumnezeu, mă simt mititel, mititel... mă simt nimic... și îmi face plăcere să mă simt nimic, așa mă pot elibera de povara ființei mele care mă apasă!...".

Iată cheia simplă și clară ce deschide posibilitatea fundamentalei înțelegeri și interpretări a *Blestematelor fantome*. E o culoare întrucîtva inedită, pe care o dă De Filippo procesului de degradare a omului în societatea capitalistă: pierderea umanității, prin reducerea la nimicnicie, prin anularea individualității în fața unicei și necruțătoarei domnii a banului

Dacă Iancovescu a înțeles mesajul acesta și l-a transmis printr-un joc cu adevărat magistral. mai ales în monologul ultim, unde este atunci viciul de interpretare? În inconsecvență. Eminentul nostru actor a preferat să-și poarte personajul — și odată cu el și piesa — pe undele jucăușe ale situațiilor de comedie (sau ale comediei de situații), pentru a-l dezveli în toată nuditatea modestei sale umanități abia în final. A preferat să-l facă să plutească în echivoc, lăsîndu-ne să înțelegem că e puțin escroc, puțin întreținut, puțin meșter în șantaj, puțin trîntor și epicureic, puțin șiret și canalie, și toate la un loc. Dar acesta e, cel mult, jocul aparențelor. Dacă Lojacono ar fi numai atît, drama lui nu ne-ar interesa. Așa cum am încercat să demonstrăm, drama lui e alta și profund umană.

Iancovescu ar fi trebuit să faciliteze imediat, de la prima intrare în scenă, măcar în linii mari, înțelegerea adevăratului fond sufletesc al lui Lojacono. (De Filippo, actorul, în interpretarea lui scenică, face exact acest lucru: apare dintru început cu aproape imobila-i mască amară, care nu e niciodată sceptică sau deprimantă, dar întotdeauna dureroasă, chiar și atunci cînd se deschide într-un surîs. E înfățișarea unui om trudit de gîndul existenței zilnice, a unui om care participă la viață — la tot ce oferă aceasta — dar cu conștiința profundă a propriilor înfrîngeri și a consecințelor lor. Un om cu aripile tăiate. E un fel de resemnare în atitudinea lui, dar și înverșunarea de a trăi.) Imprimînd o asemenea ținută personajului său, Iancovescu ar fi dobîndit o mai clară comunicare a mesajului conținut în text. Mai ales că acesta din urmă îi oferea posibilitatea dezvăluirii treptate a personajelor.

„În viață am încercat de toate meseriile cele mai umile; am făcut pînă și pe impresarul teatral... (ușoară ironie a lui De Filippo la adresa propriului mediu profesional — *n. n.*), de toate: nu mi-a reușit nimic. Sînt însurat și nevastă-mea trebuie să mănînce, eu de asemenea. Viața e aspră, și nimeni nu te ajută..." — îi spune Lojacono portarului Raffaele în primul lor dialog. Personajul cîștigă lumini noi și în actul II, în explicația cu soția.

I. Iancovescu (Pasquale Lojacono) și Gr. Vasiliu-Birlic (Raffaele)

În ce privește spectacolul, în ansamblu, vom începe prin a ne ocupa de regie.

Regia lui Ion Iancovescu trebuie privită sub un dublu aspect: al înfăptuirii scenice, care, fără îndoială, constituie o pildă, ea aducînd suflul nou, larg și generos al unei personalități artistice de mare suprafață, cu o profundă înțelegere umană. Iancovescu are imaginație fecundă, simțul ritmului și știința montării scenice. Spectacolul realizat de el are unitate și ritm.

Unde nu sîntem însă de acord cu regizorul Iancovescu, și acesta este al doilea aspect sub care îi analizăm creația, este acolo unde — ca regizor și, în același timp, ca traducător al piesei — face concesii de dragul unor efecte. Traducerea lui Iancovescu este foarte fidelă și bine descurcată din ițele întortochiate — pentru un străin — ale dialectului napolitan. Ne întrebăm însă, de ce avea nevoie să adauge — în gura lui Vasiliu-Birlic (Raffaele) — la deja grandilocventa denumire spaniolă „Rodriguez Los de Rios“ (în text), o întreagă cimilitură, în spectacol : „Caballero d'Alcantara, de Calatrava, de Sant Jago, de Compostella, principe de Francavilla... că așa-l chema pe ăla“ ?! Simplu efect comic ? Dar este un efect obișnuit și, mai ales, nu e cuprins în text ! Apoi, de ce era nevoie să se deformeze replica, situația și raporturile dintre personaje, tot la Raffaele (scena cu Maria, actul III). În text, acesta spune atît : „...Dacă aveți nevoie de ceva, chemați-mă, nu mă menajați... Pentru orice, chemați-mă“. În spectacol, portarul precizează cu de la sine putere obiectul chemării : „...Nu mă menajați.,. așa de probă, vreo cîteva, două-trei perechi de palme, tot vi le dau... chemați-mă...“, la care se adaugă gesturile corespunzătoare. Monologul lui Vasiliu-Birlic rămînea la aceeași înălțime și fără această încălcare a literei textului. De altfel, Vasiliu-Birlic care, incontestabil, are o creație în rolul portarului Raffaele, a fost tentat uneori spre efectele cunoscute, spre gesturi de un comic de care nu era întotdeauna nevoie. Credem că, în intenția autorului, acest rol este menit să simbolizeze o categorie de oameni care trăiesc după concepția minimei rezistențe și pe care De Filippo îi satirizează. arătîndu-le propriile lor deprinderi.

Dar Raffaele portarul are aceeași evoluție ca Pasquale Lojacono și face parte din aceeași familie, cu nuanțe diferite : el e „sufletul negru“ al piesei. Amîndoi caută, prin cultivarea ieșirii din realitate, să înfăptuiască o îmbunătățire a realității, a vieții de fiecare zi. Pasquale primește bani de la „fantome“, Raffaele pune pe seama „fantomelor“ toate micile lui furtișaguri. Era firesc — credem noi — ca, atunci cînd Pasquale evoluează spre un deznodămînt de mare intensitate dramatică, ce culminează în monologul ultim, Raffaele să marcheze și el o evoluție către dezvăluirea unor adîncimi sufletești unde zace amărăciunea vieții, cu nevoile și suferințele ei. (Raffaele are o soră care, spune el, a înnebunit din pricina fantomelor. Dar durerea, drama sufletească de a avea o soră „tîmpită, cretină“ nu se poate rezuma la simple efecte comice.)

Simona Bondoc, în rolul Mariei, s-a străduit să încarneze o soție tînără (ceea ce n-a fost prea greu), plictisită de perspectiva sărăciei, nemulțumită de viață, suplinindu-și pornirile afective prin adulter, dar păstrînd în sufletul ei un loc pentru bătrînul ei soț (ceea ce s-a văzut mai puțin).

Eliza Petrăchescu în Armida („suflet trist“) a fost — și o spunem cu regret — greșit orientată în tălmăcirea semnificației rolului ei de soție înșelată, care își revendică soțul. Pe fondul de mare vibrație (din actul II), de atmosferă trepidantă, halucinantă, de vacarm grotesc, în care totul invită la fantastic, se consumă de fapt o foarte reală și concretă dramă familială. Eliza Petrăchescu vine în această casă, însoțită de copiii și de părinții ei, ca să

Scenă din actul II

facă o „scenă" de familie. A izbutit însă să creeze o falsă „înscenare" şi să devină ea o reală fantomă.

Privită sub aspectul umanităţii, al latenţelor ei generatoare de esenţiale şi grăitoare adevăruri, piesa lui De Filippo rămîne valoroasă. Ne întrebăm dacă — urmărindu-se mai strict justa caracterizare a personajelor şi scoţîndu-se la lumină pe deplin mesajul pe care piesa îl conţine — ar fi trezit în aceeaşi măsură nedumeriri protestatare din partea unor condeieri care nu-şi mai îngăduie răgazul să se documenteze mai riguros ?

În *Blestematele fantome*, deşi implicaţiile ei sînt realiste, cu adresă la viaţa contemporană — Eduardo De Filippo se îndepărtează de la o tratare unitar realistă a materialului ales pentru scenă. Vrem să spunem că, recurgînd la elemente fantastice, fie chiar în sens polemic şi ironic, De Filippo a înlesnit răstălmăcirea din partea unor regizori şi actori neavertizaţi, insuficient de atenţi.

Tocmai de aceea, ne-am gîndit că alegerea Naţionalului s-ar fi putut opri cu mult mai mare succes la o comedie reprezentativă pentru realismul dramaturgului napolitan, adică la o comedie care să conţină trăsăturile caracteristice ale unui mod specific de a denunţa carenţele sociale şi morale, de a transmite mai direct şi mai limpede mesajul autorului. De ce nu s-ar putea monta, de pildă, *Filumena Marturano, Glasurile dinlăuntru* sau *Comoara mea, sufletul meu* (aceste două din urmă, încă netraduse) ? Alta ar fi imaginea operei lui De Filippo. S-ar înţelege că *Blestematele fantome* nu constituie decît un aspect particular, una din formele de excepţie prin care se exprimă valorosul comedian.

Roadele improvizaţiei

Teatrul Naţional „I. L. Caragiale" : *Doamna neagră din Sonete* **şi** *Omul destinului* **de G. B. Shaw**

„Shakespeare e ca mine" spunea odată Shaw într-una din rarele împrejurări în care vorbea despre William Shakespeare, căruia îi plăcea să-i impute doar o lipsă de „modernism". Făcînd însă această paralelă, Bernard Shaw şi-a deschis calea unei *subtitutio in persona* pe care avea s-o materializeze în piesa într-un act, *Doamna neagră din Sonete*.

Scriind-o, Shaw a intenţionat ca prin gura personajului Shakespeare din piesă, să vorbească el însuşi, să vorbească vremii aceleia, să se adreseze Elisabetei, societăţii de pe atunci, dar şi celei de azi, să-i împrumute lui Shakespeare mijloacele verbale, argumentele, punctele de vedere ale lui George Bernard Shaw din secolul XX. Şi de-a lungul unei piese într-un act să critice stări de fapt de pe atunci şi de azi (Marea Britanie nu are nici acum un teatru naţional). Fabianul Shaw critică conducerea ţării, se adresează omului din popor din a cărui înţelepciune se inspiră, militează pentru un teatru naţional. Face critică socială şi chiar literară, forfecindu-l pe Shakespeare însuşi, a cărui operă încearcă s-o filtreze şi să-i verifice durabilitatea în perspectiva veacurilor. In această atmosferă specifică lui Shaw, *Doamna neagră din Sonete* îi aduce spectatorului o imagine cu totul nouă, o interpretare neobişnuită a unor fapte istorice sau oameni, dînd naştere unui fel de joc magic, ce pare că încurcă veacurile, le amestecă şi le confundă. Un glas obişnuit nouă celor din acest veac grăieşte în vremea Elisabetei, Shakespeare devine un familiar al argumentelor noastre de azi, iar costumele, eşti înclinat s-o spui, nu se justifică decît prin nevoia de culoare a epocii. Şi din tot amalgamul de idei şi teze, persoane şi fapte, îţi dai seamă, în primul rînd, că te afli la teatru, pentru ca apoi să-ţi mărturiseşti : „Shaw însă nu e ca Shakespeare !" El este al vremii noastre, indiferent în ce veac şi-ar purta gîndul şi curiozitatea.

Pe scena Studioului, *Doamna neagră din Sonete* a avut momente în care erai înclinat să crezi în realitatea unei întîmplări asemănătoare în vremea Elisabetei, ceea ce a dăunat perspectivei panoramice pe care Shaw a vrut s-o dea faptelor observate. Regia (Dina Cocea) a înţeles în parte ideea piesei şi a căutat să dea relief satirei lui Shaw. N-a izbutit însă să afle soluţia artistică a punerii în scenă. Această „discuţie dramatizată" (cum o numea Shaw) a rămas de multe ori o simplă debitare a replicii respective. De asemenea, satira,

Al. Demetriad (Shakespeare), Elena Galaction (Elisabeta), Anca Șahighian (Doamna neagră)

sarcasmul pe care autorul l-a dăruit fără rezervă, n-a avut rezonanța necesară, a fost lipsit de incisivitate, ceea ce a făcut ca Shakespeare (Al. Demetriad) să nu fie destul de Shaw, în timp ce Elisabeta, regina fecioară pe care autorul ne-o înfățișează atît de puțin convențional, atît de puțin augustă în castitatea ei neconsimțită, ne apare în interpretarea Elenei Galaction neconvingătoare, șarja fiind deviată spre grotesc. Rolul, destul de inconsistent în piesă, al Doamnei negre, a căpătat pe scenă (Anca Șahighian) doar o prezență acustică. Credem că acest personaj, în privința căruia biograful lui Shaw, Frank Harris, ne spune că autorul l-a conturat fără îndoială după caracterul Cleopatrei, trebuia să capete mai multă consistență decît a avut, și o violență ale cărei cauze să poată fi mai ușor de deslușit.

Judecat în ansamblu, în afara meritoriei încercări a Dinei Cocea de a ne aduce un Shaw mai puțin cunoscut, spectacolul rămîne nedefinit.

*

Omul destinului — în regia lui Ion Cojar — ne-a oferit un exemplu de distribuție greșită, ceea ce a făcut ca imaginea întregului spectacol să fie falsă.

Shaw a căutat să spargă mitul napoleonian, prinzîndu-l în lumina unei caracterizări puțin măgulitoare — un om capricios, încăpățînat, prost militar, lipsit de scrupule și idealuri, prezumțios, sensibil doar la adulări, cinic, întrecut în abilitate de o femeie, și în sfîrșit, un soț care face tot ce-i stă în putință pentru a pune mîna pe dovada infidelității soției, de teamă ca acest fapt să nu-i compromită ascensiunea

Cu această piesă, Shaw și-a inaugurat seria pieselor istorice și, astfel, s-a angajat și el în lupta dusă de o seamă de oameni de valoare împotriva interpretării idealizant-romantice a unor personalități ale istoriei.

Episodul nu este o simplă ficțiune, un pretext de a-l caricaturiza pe Napoleon, pe atunci generalul Bonaparte, în vîrstă de 26 de ani, însurat de curînd cu Iosefina. Nu departe de Lodi, la un han unde-și alesese cantonamentul, generalul Bonaparte a trăit întîmplarea. A dat o bătălie lîngă podul de la Lodi (pe care istoria o consemnează pe larg) și o alta pentru a nu-și compromite cariera, pentru a nu intra în conflict cu Barras (despre care istoria vorbește mult mai puțin).

Shaw vrea să anihileze mitul napoleonian, arătîndu-ne, cu viziunea și argumentele lui, prin ce mijloace și-a asigurat Bonaparte ascensiunea. Și pentru aceasta ne poartă în epoca primelor începuturi ale generalului, urmărind să ne prezinte chipul viitorului dictator.

Întreaga piesă pornește și se desfășoară în limitele unui paradox schematic, ale unui divertisment pigmentat cu mult sarcasm, abundînd în caricatură (ce dezvăluie o observație subtilă) și șarjă.

Acțiunea este aproape inexistentă, tot dinamismul piesei fiind imprimat de replică, care contribuie de minune la caracterizarea personajului. Napoleon însă (Nicu Dimitriu) a fost un timid, un șovăielnic, aproape o parodie care s-a răzbunat pe Shaw. Ce-i drept, interpretul a folosit și gestul caracteristic și pasul alert al lui Napoleon, dar nu ne-a lăsat nici pe departe impresia generalului Bonaparte de 26 de ani, cu impetuozitatea juvenilă și chiar cu o anumită candoare care i-ar fi dat personajului culoare și contur. Cît despre acele trăsături de caracter, de care am pomenit mai sus și pe care Shaw i le-a imprimat din plin, ele au apărut doar sporadic, personajul neavînd de fapt, o evoluție. Faimoasa tiradă antibritanică, atît de dragă lui Shaw, pe care Napoleon o rostește în finalul piesei, a fost rostită fără nici un fel de culoare, plat, nepunctat, neizbutind să smulgă, așa cum se întîmplă pe toate scenele lumii, consensul unanim al publicului.

Dina Cocea a fost o Doamnă de o prezență scenică atrăgătoare. Ea nu ne-a lăsat însă să întrevedem caracterul personajului ei.

Locotenentul de cavalerie (Mihail Berechet) n-a avut nimic din hazul, din verva nesilită și din coloritul atît de viu al acestui personaj. A rătăcit permanent și cu o stăruință exasperantă pe lîngă rol. În hangiul Giuseppe, Aurel Munteanu a căutat să satisfacă cu corectitudine exigențele personajului, mai ales pe linia farmecului bonom. Nu știm dacă este o improvizație a sa, sau o simplă greșeală de traducere, replica în care Giuseppe vrea să ne spună că tremură „come una frunza“ (!?). De asemenea în portul hangiului credem că este o greșeală atît căciulița de pe cap cît și cercelul din ureche, acestea fiind elemente de tradiție populară a Italiei meridionale.

Mircea ALEXANDRESCU

Nicu Dimitriu (Napoleon) și Dina Cocea (Doamna)

Intre iluzie și adevăr

Teatrul Național Cluj : *Copacii mor în picioare* de **A. Casona**

Nu este în intenția noastră de a nega ceea ce constituie elementul de artă și de mesaj în piesa lui Casona, *Copacii mor în picioare* (premieră pe țară la Teatrul Național din Cluj). Chiar dacă anumite efecte și mijloace întrebuințate amintesc de-aproape unii maeștri ai teatrului apusean (Pirandello, Giraudoux), ele apar totuși proaspete și, ca atare, emoționează și conving.

La meridianul nostru însă, Casona poate și trebuie să fie criticat, pentru că anunță, într-un titlu de o filozofică vibrație, o piesă în care problemele morale și ideologice nu sînt decît pretext, decît punct de plecare pentru o poveste sentimentală ; trebuie să fie criticat pentru că vede destul de mic-burghez nevoile psihologice ale celor care suferă (oare, mamele care își pierd copiii din neglijență, judecătorii care nu au inimă, vînătorii fără noroc și pungașii de buzunare reprezintă ceea ce e mai tipic în suferințele acestei lumi ?) ; și mai trebuie să fie criticat pentru că ambalează într-un sentimentalism cuceritor unele confuzii de principii, ce ne pot deruta.

Întreaga piesă e axată pe contradicția între iluzie și adevăr. Într-o societate în care se întîmplă de multe ori ca adevărul să fie o simplă iluzie, iar iluzia unicul adevăr, se naște, la un moment dat, acea suspensie dramatică ce îi obligă pe oameni să devină lucizi, să pună problemele la temperatura cea mai acută și să opteze.

În piesa lui Casona există o pledoarie sinceră și convingătoare pentru adevărul vieții — și alta, pentru necesitatea de a îndulci viața prin poezia mai mult sau mai puțin autentică a unor ficțiuni, a unor iluzii. Tema e veche : au trăit-o și Don Quijote și Madame Bovary, o trăiesc aproape toate personajele pirandelliene. Teatrul modern occidental și-a făcut un punct de sprijin din tendința de a înlocui realitatea cu o ficțiune, trăirea cu o poză, ființa concretă cu o multiplicitate de măști și atitudini contradictorii. Casona nu merge atît de departe. Pune problema, apoi desfășoară o poveste sentimentală (cu multe și emoționante scene ce nu au de fapt nimic comun cu problemele filozofice ce s-au anunțat în premisele primului act), pentru ca la urmă, unul din eroii săi (directorul) să ajungă să repudieze minciuna și poza, recunoscînd în dragoste o realitate ce nu suportă nici o alterare ; iar altul (bunica) deși știe totul despre adevăratul ei nepot — cunoaște deci adevărul — optează totuși pentru ficțiune, recunoscînd cu un eroism de toată lauda că, uneori, adevărul e mai urît decît minciuna și că oamenii au datoria continuă de a-și apăra frumusețea și curățenia morală prin iluzii, pentru care trăiesc și pentru care s-au jertfit.

Cu toate aceste inegalități ce survin în contextul destul de bogat al piesei, mesajul ei răzbate clar pînă la inimile noastre : avem nevoie și de adevăr și de iluzii în viață. Dar în fața adevărului, ca și în fața morții (acest ultim și cel mai cumplit adevăr), omul are datoria să vadă limpede, să fie curajos, să stea ferm hotărît, „în picioare". Deși această frumoasă morală depășește potențele de semnificație ale fabulei, emoția lirică se naște totuși, iar piesa lui Casona are succes. Nu forțează nici inteligența și nici sensibilitatea, cu toate că, la un anumit nivel, le angajează pe amîndouă.

Regia (Călin P. Florian), deși insistă în program asupra semnificației filozofice și morale a piesei, a mers de fapt în realizarea spectacolului pe linia intrigii sentimentale, fără să neglijeze totuși cu desăvîrșire a sublinia acele momente care justifică sonoritatea simbolică a titlului. Nu am putea spune că a fost prea mult ajutat de decorurile lui Mircea Matcaboji. Acesta ar fi trebuit, după părerea noastră, să îndrăznească mai mult în actul I, împingînd arhitectura scenică nu numai pe linia trucajului, dar și pe cea a stilizării sugestive. Ne-a plăcut în acest decor numai perspectiva înaltă a metropolei ce se întrezărește prin tavanul deschis. S-ar părea că la noi a apărut de la o vreme, în decor, tehnica tavanului deschis. Cu toate acestea, nu-i vedem rostul în actul II și III. Ca să atîrne sub cer lanțurile policandrului aprins ? Eliminarea tavanului ni se pare o problemă de simbol, de semnificație. Nu are nici un rost s-o facem atunci cînd nimic din textul piesei nu cere acest lucru. (Faptul că, dincolo de zidurile casei familiei Balboa, se întrezărește silueta unui copac nu adaugă absolut nimic la adîncirea metaforei și semnificației titlului. Din contră, copacul, prezentat în formă și culoare concretă, nu face decît să relativizeze simbolul pentru care servește în textul autorului).

Scenă din actul II

Trebuie să recunoaştem ca un incontestabil merit al regiei faptul că, aşa cum a fost aleasă distribuţia şi cum a fost dirijată, munca de interpretare a actorilor a contribuit mult la succesul spectacolului.

Menţionăm, în primul rînd, cuplul bătrînilor : Ştefan Braborescu, în rolul bunicului, senor Balboa, nu e, desigur, vinovat că în actul I trebuie să joace comedie, iar în celelalte să acompanieze discret, şi aproape anonim, acea înduioşătoare melodramă amoroasă care constituie nervul dramatic al intrigii. Această inegalitate aparţine autorului. În orice caz, şi în primul act, şi în al doilea, Braborescu ne-a demonstrat că uneori actorul face rolul şi că un joc discret poate suplini cu succes efectele scenice cele mai zgomotoase. Ne-a emoţionat şi interpretarea plină de fineţe şi duioşie a Daiei Andron-Nicoară, în rolul atît de uman, atît de autentic al bunicii. În ceea ce priveşte cuplul tinerilor, Silvia Ghelan (Marta) şi Aurel Vizitiu (directorul), să ni se permită cîteva observaţii. Silvia Ghelan are multe resurse scenice : un fizic plăcut, o voce timbrată, o mimică destul de mobilă. Trăieşte rolul, se dăruieşte replicii. Totuşi, uneori, ceva străin se strecoară în jocul ei. Ce anume ? Nu ne dăm seama. Poate „teatralitatea" excesivă, teatralitatea care îi mută jocul din gama firescului în artificiul supărător al pozei. Fiecare replică e acompaniată de o schimbare prea evidentă în poziţia corpului şi a membrelor. Această gesticulaţie de şcoală veche alterează bunul simţ al naturaleţei şi chiar dacă uneori obţine unele efecte, acestea nu au nimic comun cu adevărata artă. Mai ales că asemenea greşeli pot fi foarte uşor evitate. Emoţia e frumoasă, frazarea impecabilă : de ce să compromitem atari calităţi prin cîteva amănunte de care nu se simte nici o nevoie. În ceea ce-l priveşte pe Aurel Vizitiu (directorul), ne bucurăm că putem să-l revedem într-un rol care îi scoate în evidenţă latenţele frumoase ale talentului său. Deşi l-am fi dorit mai puţin timid, mai puţin emoţionat, desfăşurînd un temperament mai dinamic, o vervă mai scînteietoare, o tipizare care să treacă dincolo de modestia nesupărătoare a rolului de june prim, în felul cum s-a achitat de scenele de dragoste a ajutat mult la crearea acelei timide şi tandre atmosfere de poezie care a parfumat actele II şi III ale piesei.

Comicul gras al batjocurii

Teatrul de Stat din Turda : *Doctor în filozofie* **de B. Nuşici**

Dacă ar fi să găsim locul cel mai potrivit ce i se cuvine lui Branislav Nuşici într-un tablou sinoptic al dramaturgiei europene, ar trebui, fără îndoială, să-l plasăm mai departe de Molière, Lope de Vega sau Goldoni şi foarte aproape de Gogol, Caragiale şi acea commedia dell'arte atît de caracteristică tîrgurilor Adriaticei. Intervine în capriciul acestei metafore mai puţin criteriul geografic şi mai mult cel psihologic, temperamental.

Nuşici este neiertător cu societatea în mijlocul căreia a trăit şi pe care a zugrăvit-o în comediile sale. (Publicul nostru cunoaşte acum pe cele mai reuşite : *Doamna Ministru* şi *Doctor în filozofie.*) El ne apare ca un judecător sever, necruţător, fără apel ; îşi chinuieşte eroii, îi bîrfeşte cumplit, nu scapă nici o ocazie de a-şi bate joc de acele aparenţe care ascund adevărata faţă a burgheziei. Atît de incisivă (fără să fie sarcastică), atît de categorică (fără să fie inumană) este această biciuire prin ridiculizare şi grotesc, încît, uneori, Nuşici pare asemenea acelor îmblînzitori de fiare, care — spre a-şi amuza publicul — pun leii şi urşii cei mai cumpliţi să facă fel de fel de giumbuşlucuri, numai şi numai spre a dovedi că forţa lor este o simplă iluzie, o simplă prejudecată.

Am fost întotdeauna adversarul acelei tendinţe teoretice care încearcă să separe umorul de comic. Discriminarea ni s-a părut forţată, definiţiile hiperpreţioase. In fond, ziceam, umorul, ironia, sarcasmul, comicul, grotescul, ridicolul etc., sînt feţele caleidoscopice ale aceleiaşi esenţe umane. Ce rost are să le izolezi, să le îngrădeşti ? Cu toate acestea, trebuie să recunosc, în comicul lui Nuşici nu e nici o urmă de umor. Umorul e calm, distant ; comicul e direct, corosiv. Umorul e starea de înainte şi de după o judecată ; comicul e judecata însăşi. În comediile lui Nuşici se evită efectele de limbaj, artificiile de pantomimă. Nuanţele lipsesc, dedesubturi nu există. Totul e arătat, totul e dezgolit, totul se demonstrează şi se explică. Apar şarja,

Scenă din actul II

caricatura, burlesca şi farsa, toate mijloacele comediei populare clasice sînt prezente. Eroii se scaldă în ridicol, rîsul e gras, invectiv, total.

Jivota Ţviiovici, comerciant en-gros, prototipul parvenitului venal, vrea să-şi consolideze averea şi prestigiul, prin titlul de „doctor în filozofie", pe care ar dori să-l poarte fiul său. Acest „doctorat" devine o obsesie de rang, de emblemă socială. Fiul său Milorad e un chefliu, incapabil şi leneş. Nu-i place, nu vrea şi nici nu poate învăţa. Jivota Ţviiovici trimite în străinătate pe fiul său şi pe prietenul acestuia, Velimir, un băiat sărac şi foarte capabil. Acesta — în timp ce Milorad chefuieşte şi petrece — obţine diploma de doctor în filozofie, dar nu pe numele său, ci pe numele fiului celui care l-a finanţat.

Diploma e pusă la loc de cinste în casa lui Jivota Ţviiovici.

În capul acestuia, bucata de hîrtie ţine loc şi de cunoştinţe şi de inteligenţă şi de muncă. Are ambiţii mari ; vrea să-şi facă fiul profesor universitar (în fond, e „doctor", nu ?), ar dori să-l însoare cu fiica primului ministru, eventual cu cea a ministrului comunicaţiilor.

Apare însă fatala încurcătură. Se anunţă o dublă vizită : soseşte la Belgrad fostul profesor al excelentului student care a fost Velimir (alias Milorad) şi... culmea, soţia şi copilul acestuia din urmă.

A cui soţie ? Al cui copil ? Cine e tatăl, cine e adevăratul doctor în filozofie ? Încurcăturile devin colosale ; confruntările, dramatice. Se pare că nu există nici o scăpare, un suflu de demenţă bîntuie bietele personaje prinse în păienjenişul cel mai ridicol al minciunii şi falselor aparenţe. Pînă la urmă, totul se rezolvă : se rezolvă fericit, deşi acest deznodămînt apare extrem de ridicol în raport cu ceea ce am aflat noi pe parcurs despre eroii în cauză. Ne-am bătut joc de prostia, ignoranţa şi vanitatea parvenitului tată, de tembelismul cretinului dar cinstitului său fiu, de candoarea idioată a mamei, de infirmitatea adaptativă a adevăratului doctor în filozofie, Velimir ; au fost ridiculizate căsătoria burgheză, legile, guvernul, industria, căile ferate, educaţia. Nici chiar bietul Pepica, falsul nepoţel al familiei Ţviiovici, nu scapă de această baie în noroi. Şi Nuşici nu menajează. După ce-i scaldă bine, îi apucă de guler şi-i arată lumii, întorcîndu-i pe toate părţile. Nimic din sufletul lor nu scapă neridiculizat, nebatjocorit, deşi această ridiculizare şi batjocorire se face în gamele rîsului şi nu în cele ale ranchiunei sau răzbunării.

Doctor în filozofie a fost prezentat în premieră pe ţară de curajosul colectiv al Teatrului de Stat din Turda.

Adaptîndu-se în mod inteligent spaţiului redus al scenei, regia (Emeric Kraus şi Mircea Ardeleanu) a reuşit să compenseze insuficienţa spaţială, imposibilitatea de grupare şi mişcare, prin jocul nuanţat al actorilor. Întregul succes al acestei spumoase comedii (adevărul e că se rîde în hohote de la prima pînă la ultima scenă) se datoreşte, în mare parte, bunului simţ regizoral care a ştiut să ţină în frîu capriciile deosebit de labile ale comediei. Există un pericol al şarjei, al pantomimei burleşti, care coexistă în textul lui Nuşici alături de o pretenţioasă gravitate moralizatoare şi didactică. Regia a mers pe drumul de mijloc. Nu s-a lăsat tîrîtă nici spre grotesc şi nici spre falsa solemnitate demascatoare. S-a menţinut în uman, în umanul spumos şi delicios al adevăratei comedii.

Decorul de o fericită precizie şi sugestivitate scenică (Mihai Nemeş) a permis numeroaselor personaje să se mişte, fără ca publicul să simtă stînjeneala unei înghesuieli. Cît priveşte interpretarea, trebuie s-o recunoaştem, am avut în faţă un colectiv bine închegat şi unitar.

În rolul lui Jivota Ţviiovici, unul din

veteranii scenei romîneşti, Ion Lorentz (va sărbători anul acesta 40 de ani de muncă in teatru) ne-a conturat un tip autentic de burghez rapace, limitat şi vanitos. Ne-a supărat, pe alocuri, agitaţia sa: s-a mişcat prea mult, şi din cauza aceasta n-a putut nici culmina, nici interioriza în suficientă măsură. Ar fi fost — credem — mai bine să-şi contureze eroul nu prin gesticulaţie şi mişcare excesivă, ci prin mimică şi concentrare psihologică. Soţia sa, Mara (Florica Ciura): ştearsă, neimportantă. E foarte greu să fii ştearsă, neimportantă, pe scenă, de aceea, ni s-a părut just jocul ei incolor şi neutru.

Gheorghe Radu, în rolul şmecherului unchi Blagoie, a reuşit să devină eroul principal, raisonneurul piesei, printr-o interpretare de o rară economie a mijloacelor, dar, în acelaşi timp, de profundă şi subliniată inteligenţă.

Controlat, nuanţat, precis, Avram Besoiu în rolul lui Milorad; interesant, deşi inegal, Gheorghe Didilescu (adevăratul doctor în filozofie); Clara, soţia care vine pe neaşteptate (un rol de o rară ingratitudine), inteligent întruchipată de calmul şi prudentul joc al Ennei Cenariu: două cupluri de o copleşitoare savoare comică: Maria Nemeş şi Emilia Botta-Luca (membre agasante ale unei ridicole case de copii), şi Puica Sterian — Constantin Miron, grotesca pereche de clienţi ai justiţiei, iată, în linii mari, buchetul de actori care, învingînd o sumă de greutăţi, au reuşit să ofere publicului lor un spectacol valoros.

Ion D. SÎRBU

Succes semnificativ

Teatrul de Stat din Constanţa: *Cei ce caută fericirea* de Orlin Vasilev

Este incontestabil meritul Teatrului din Constanţa de a fi contribuit, prin iniţiativa sa, la lărgirea relaţiilor culturale dintre două ţări vecine şi de a ne fi ocazionat o mai bună cunoaştere a artei scenice bulgare, atît prin invitarea Teatrului din Varna la Constanţa, cît, mai recent, prin încredinţarea direcţiei de scenă a spectacolului *Cei ce caută fericirea de* Orlin Vasilev, regizorului Boris Tafkov de la Teatrul Popular „Stoian Bîcivarov" din Varna.

Teatrul constănţean, înfiinţat cu cinci ani în urmă, s-a menţinut de-a lungul celor cinci stagiuni în cîmpul incertitudinilor, căutînd cu vizibile eforturi — date fiind tinereţea şi lipsa sa de experienţă — un drum spre ceea ce ar trebui să fie un stil artistic propriu. Căutările colectivului constănţean n-au fost uşoare şi datorită unei îndrumări nu îndestul de competente şi statornice. Putem vorbi mai degrabă, în cazul Teatrului din Constanţa, de experienţe scenice şi — mai puţin — de autentice spectacole de teatru. *Cei ce caută fericirea* marchează fără îndoială o etapă importantă în istoria acestor căutări. Spectacolul este pilduitor prin contribuţia la care a solicitat pe fiecare interpret, dar, mai ales, prin expresia şi pregnanţa artistică pe care a dobîndit-o.

Cei ce caută fericirea, cunoscută spectatorului romîn, mizează cu precădere pe acutele gamei dramatice. Cu excepţia unui prolog luminos, în care patru tineri, Neviana, Venţeslav Atenski, Nikolai Gavrilov şi Damian Nikolov, jură într-una din dimineţile tinereţii lor, credinţă idealului de viaţă, ales, celelalte tablouri, situate cronologic cu 20 de ani mai tîrziu, îşi dezvoltă conflictul la o tensiune dramatică majoră, profilînd personajele pe fundalul unei atmosfere apăsătoare, înăbuşitoare, gorkiene am spune, mai ales în scenele din casa lui Venţeslav Atenski. Urmărind soarta celor patru eroi în scurgerea timpului, confruntîndu-i cu realităţile Bulgariei înrobite de fascişti, dar şi cu propria lor tinereţe, Orlin Vasilev impune personajelor sale o neîntreruptă ascensiune pe crestele zbuciumului. Dacă, pe planul construcţiei, modalităţile dramatice ale textului prezintă o autentică forţă emotivă, pe planul interpretării ele impun protagoniştilor o precauţie deosebită pentru a nu aluneca pe panta platitudinii şi a falsului dramatism.

Spectacolul *Cei ce caută fericirea* s-a menţinut — cu lăudabilă fidelitate faţă de valorile şi semnificaţiile textului — la altitudinea cerută, interpreţii ferindu-se cu grijă de orice pas greşit. Nu încape îndoială că meritul revine în cea mai mare măsură regizorului Boris Tafkov, ştiut fiind

Mircea Herford (Vențeslav Atenski), Jean Ionescu (Nikolai Gavrilov), Zoe Caraman (Neviana Atenski)

potențialul colectivului constănțean. Stimulînd inteligența scenică a fiecărui interpret în parte, lăsînd cîmp de afirmare fiecărui temperament artistic, regizorul a condus cu mînă sigură, dar cu discreție și sensibilitate, întregul colectiv artistic spre acel fortissimo care este ultimul tablou, în care răsună puternicul mesaj social și uman al piesei. Vădit preocupat de armonia generală a spectacolului, de evoluția omogenă a interpreților, Boris Tafkov a scăpat din vedere unele detalii privind ritmul anumitor scene sau episoade. Indeosebi, e vorba de finalul prologului, de tabloul 1 în întregul lui, și de momente ca întoarcerea Irinei acasă, după ce află de moartea logodnicului ei (tabloul 2). In aceste tablouri încetinirea ritmului a scăzut nejustificat intensitatea dramatică.

Zoe Caraman în Neviana a trăit, cu autenticitate și cu o sobrietate a mijloacelor de expresie, tragedia femeii înșelate de viață, îndepărtată prin minciună de adevărata dragoste și realizată ca om, tîrziu, mulțumită copiilor ei, pe care-i educă în spiritul ideilor luminoase de libertate și descătușare socială. Zoe Caraman a dovedit, în această sobrietate a mijloacelor, profunzime și putere de a reda viața autentic, uman. Reținem scena aducerii lui Damian Nikolov, cînd casa e plină de oaspeți, sau în final, întîlnirea cu Damian, lucrate cu inteligență și mai ales vădind o profundă cunoaștere a sufletului omenesc. În rolul dificil al lui Vențeslav Atenski, poetul care-și dăruie talentul unei arte ale cărei rosturi le surprinde numai prin prisma ambițiilor personale, Mircea Herford a realizat un personaj, cînd tiranic și impulsiv, cînd copleșit de propria sa tragedie, pe care nu o înțelege, dar pe care o intuiește parcă prin atitudinea celor din jurul său. Jean Ionescu, în doctorul Gavrilov, la început oarecum stingher și convențional, în spiritul textului, a evoluat convingător spre celălalt Nikolai Gavrilov, acela care într-un tîrziu înțelege că sănătatea și integritatea omului nu pot fi dobîndite numai prin mijloacele oferite de medicină și că extirparea răului social pretinde o participare activă la lupta întregului popor. Considerăm insuficient marcată întîlnirea cu Damian Nikolov, cînd, schilodit de anchetatori, acesta este adus în clinica doctorului Gavrilov (tabloul 1). Damian Nikolov, singurul dintre cei patru tineri care — credincios idealului ales — a mers neabătut pe calea luptei pentru fericirea celor mulți, a găsit în Romeo Mogoș patosul cald și convingător, ponderea și dragostea generoasă de oameni, caracteristice adevăraților comuniști. Marcela Aruncuteanu-Sassu, Longin Mărtoiu și Valentin Bucur-Popescu, în rolurile celor trei copii ai Nevianei, au fost veridici și convingători în rolurile lor, care ar fi putut deveni — printr-o greșită dozare dramatică — simple partituri ale unor instrumente de percuție. Convențional, forțat, mai ales în tabloul 3 (mișcarea agitată, patosul neconvingător), Mircea Psatta în rolul lui Maksim a avut o fericită revenire în tabloul 4, ceea ce, din păcate, nu s-a petrecut și cu Lucica Georgescu-Szabo, care, în rolul soției doctorului, a pedalat consecvent pe o vulgaritate străină personajului său.

Realizarea scenografică a spectacolului s-a situat mult în urma regiei și interpretării. Pictorului Mihail Mihailov de la teatrul „Stoian Bîcivarov“ din Varna i-a lipsit o concepție unitară, ceea ce a dus la un inevitabil amalgam de stiluri. Cităm spre exemplificare prologul în care constructivismul și stilizarea s-au îmbinat dizgrațios, sau faptul că, renunțînd la plafoane, scenograful a păstrat lustrele care coboară parcă din adîncul spațiului interastral drept în mijlocul scenei. Nefericit echilibrat, decorul interiorului din casa lui Atenski produce un decalaj marcat între elementele din dreapta și stînga scenei, ceea ce creează o lunecare a centrului de greutate al scenei spre stînga. Un element esențial în textul piesei revine scării ce urcă spre podul casei. Scenograful a plasat scara în afara cîmpului vizual al spectatorilor, văduvind spectacolul nu numai de un loc de joc, dar și de un simbol important. E păcat că scenografia, care nu a stat în destula atenție a regizorului, n-a servit întregul spectacol și nu i-a creat ambianța plastică necesară.

Spectacolul *Cei ce caută fericirea* se si-boala cronică a teatrului constănțean reale teatrului din Constanța. Pentru cei care au urmărit îndeaproape activitatea teatrului, el semnifică însă și o diagnoză: boala cronică a teatrului constănțean rezidă, în primul rînd, în lipsa unui prim regizor, care să sudeze și să stimuleze valențele artistice ale actorilor acestui colectiv.

Boris Tafkov a demonstrat pe concret posibilitățile reale ale acestui colectiv artistic și ar fi păcat ca spectacolul *Cei ce caută fericirea* să rămînă un caz izolat în istoria scenei dobrogene.

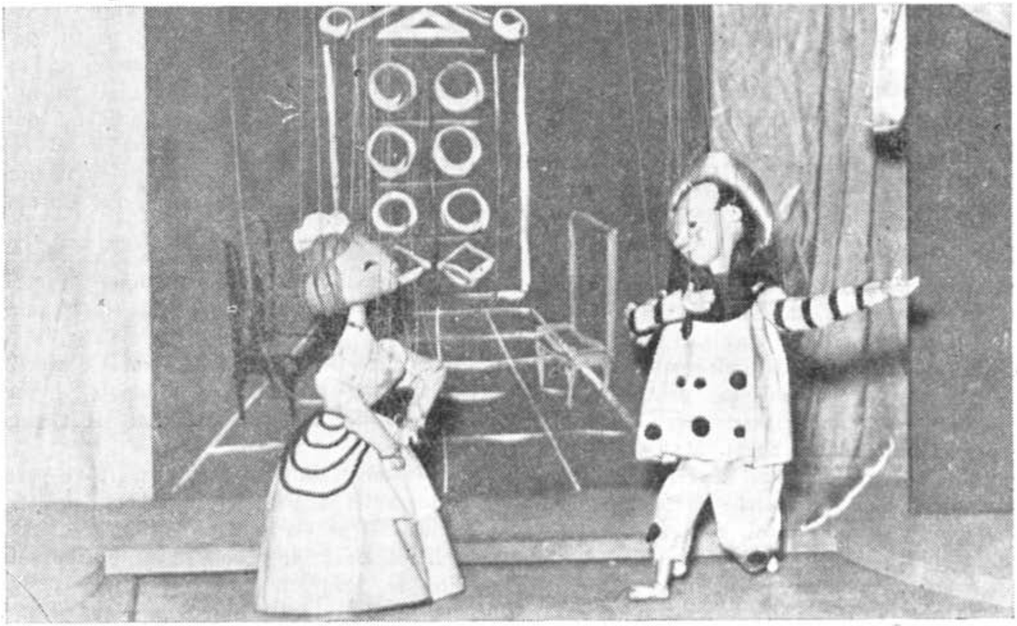
D. VLAD

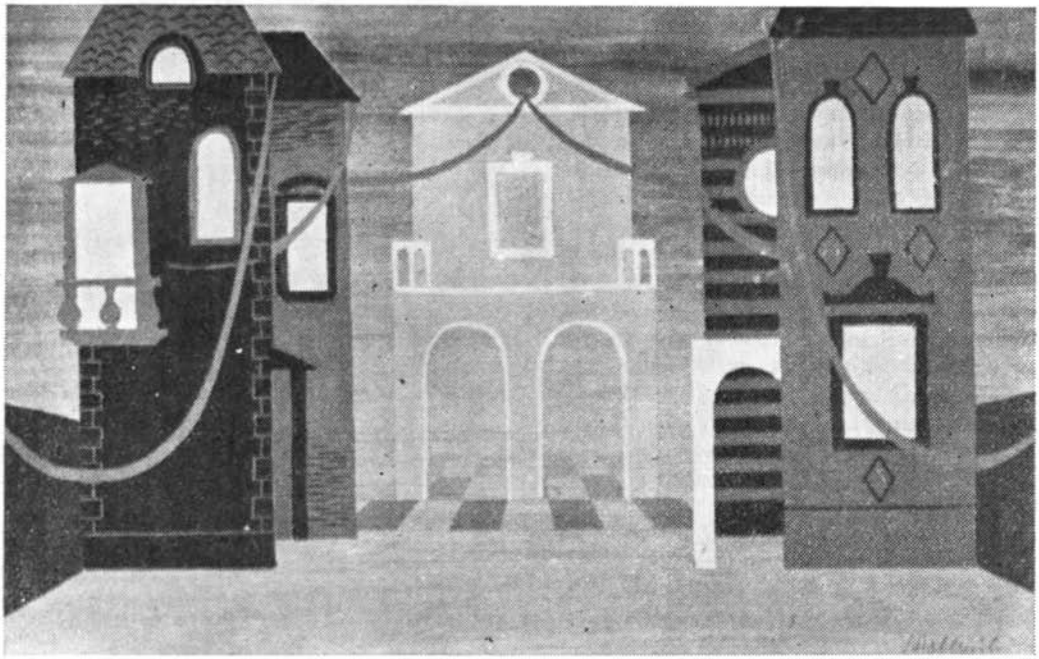
O experiență neconcludentă

Teatrul de păpuși „Țăndărică": *Milioanele lui Arlechin* de Eugen Mirea

Este cîteodată interesant și util pentru cronicarul dramatic, ca, înainte de a purcede la scrierea unei cronici dramatice, să asculte și opiniile celor care au contribuit într-un fel sau altul la realizarea spectacolului. Cîntărind parcimonios aceste „autoobservații", cronicarul va găsi fire prețioase pentru țesătura sa critică, mai ales cînd e vorba de un spectacol „de gen". Directoarea teatrului de păpuși „Țăndărică" ne-a mărturisit că o pasiona de mult gîndul realizării unui spectacol de pantomimă, interpretat de marionete, un spectacol cu o mișcare, culoare și amploare apropiate de ale commediei dell'arte.

Scenă din actul I





Schiță de decor de Ștefan Hablinski

Din libretele de balet cercetate, colectivul de creatori s-a oprit la acela al compozitorului francez R. Drigo, a cărui muzică datează de la începutul veacului nostru.

Nevoia unui text care să susțină mișcările păpușilor a făcut ca teatrul să apeleze la condeiul scriitorului Eugen Mirea, care, în loc de o simplă tramă, a închegat o piesă întreagă cu personaje numeroase și acțiuni care nu existau în baletul lui Drigo. A fost solicitat un regizor specialist în muzică: George Teodorescu, și astfel s-a pornit la această experiență...

*

Milioanele lui Arlechin readuce în scenă una din schemele favorite ale commediei dell'arte: dragostea lui Arlechin cu Colombina, mizeriile pe care zgîrcitul tată Cassandre le face tinerilor îndrăgostiți, viclenia lui Pierrot, amorul lui pentru Pierrette... Arlechin este sărac, iar Cassandre vrea numai un ginere bogat. Milioanele lui Arlechin sînt în inima lui mare, generoasă și... Eugen Mirea a reușit foarte bine să miște cu ușurință micul univers al comediei italiene, surprinzîndu-i „clasicele" caracteristici, mînuindu-le în text cu abilitatea unui marionetist. Autorul a gîndit „în spectacol", creînd adesea locuri pentru mijloace scenice specifice, pentru mișcarea ades violentă sau grotescă, pentru lovitura de teatru și „deus ex machina". Versul a însoțit ușor și mai ales firesc acțiunea. Ceea ce i-am reproșa însă versatului umorist Mirea este că nu a asortat destul de copios textul cu momente comice tari, cu situații „grase". Acțiunea curge de aceea lin, uneori puțin prea lin pentru personajele ce au aerul că lîncezesc, că așteaptă curenți de aer mult mai violenți, care să-i pună în mișcare. Conflictul deznodat după învierea miraculoasă a lui Arlechin se stinge în ultimul act, puțin forțat de tirada gen Harpagon a lui Cassandre.

Eugen Mirea, puțin „furat" de condei, a dat o extindere prea mare unei „trame", creînd un text însă nu lipsit de frumuseți.

Cel care s-a lăsat însă „furat" excesiv de anumite înclinații profesionale a fost regizorul de la Opera de Stat — George Teodorescu.

Milioanele lui Arlechin e foarte departe de intențiile experienței inițiale — o pantomimă — și s-a transformat într-un spectacol muzical de operă sau operetă. O serenadă care ține minute întregi obligă păpușile la o gesticulație minimă, pentru ca magnetofonul să reverse în sală vocile — e drept melodioase — ale Magdei Ianculescu sau Valentin Teodorian. Genul îşi pierde astfel specificul. Inchipuiţi-vă un spectacol dat la Opera de Stat, în care fiecare act prezintă o acţiune trepidantă şi doar pe ici pe colo un firicel de arie.

Este drept, de pildă, că şi spectacolul *Humor pe sfori* prezenta episodic un concert. Dar aici, muzica era într-un fel un pretext pentru arta specific reprezentativă a păpuşilor. Muzica se executa în acţiune, dînd posibilitatea de a se caracteriza un tip sau altul... In *Milioanele lui Arlechin* muzica a devenit un element principal, fără a sluji personajele, care-şi exprimă mereu gîndurile prin cîntec. Mişcarea marionetelor se estompează la un moment dat, se topeşte în muzică şi spectacolul capătă un nedorit aer... radiofonic.

Textul fantezist, cu acel zîmbet sceptic şi amar pe care-l avea libretul iniţial, a fost tratat în culori şi pastă groasă. Firicelul de poveste a devenit o melodramă, adeseori gravă, în care apariţia unei zîne e tratată cu mijloacele cele mai serioase şi... verosimile. Am avut impresia că mînuitorii nu s-au simţit în largul lor. Mişcările aveau mai puţină fantezie, mai puţin stil şi precizie ca în alte spectacole... Meritoriu este faptul că în roluri prime au fost promovate elemente tinere, care s-au achitat foarte bine (Cecilia Atanasiu-Atlas, Eugenia Dimitriu).

Arlechin şi Colombina şi-au găsit mai greu un stil personal, deşi erau mînuiţi de două artiste valoroase (Dorina Tănăsescu şi Antigona Papazipopol — ultima admirabilă în prolog şi epilog), estompaţi şi de vivacitatea lui Pierrot şi Pierrette (C. Atanasiu-Atlas şi R. Zolla — ultimul înclinat puţin în a forţa acrobatic o mişcare mai mult clovnească.) Ansamblul a sugerat poate mai plin cadrul acţiunii printr-un stil specific (mai ales grupul Bibi Cajal, Gabriela Mitran, Suzi Katz, Angela Velicu). Nici vocile interpreţilor nu au sugerat suficient ceea ce era mai specific personajelor: mai puţin „lucrate" artistic, estompate, au făcut adeseori textul ininteligibil. Două voci care au adus instantaneu profilul eroilor: N. Gărdescu şi Gh. Trestian.

Cel care a susţinut, într-o mare măsură, spectacolul în ceea ce avea el ca stil şi atmosferă a fost decoratorul Ştefan Hablinski. Se poate urmări o linie ascendentă în evoluţia acestui talentat scenograf, care-şi găseşte tot mai mult o linie proprie, părăsind stilul alambicat şi puţin confuz pe care-l aborda uneori.

Hablinski stilizează, esenţializînd, sugerînd precis elementele epocii, caricaturizînd puţin, în acelaşi timp; o paletă bogată în culori, un simţ precis al spaţiilor largi, aerate, fac ca scenograful să obţină aplauze la scenă deschisă. Păpuşile (semnate de Ella Conovici) au fost inegale în valoarea lor artistică, alternînd capete expresive cu expresii „clasice" de păpuşi de vitrină (mai ales, personajele feminine).

Interesantă, armonioasă şi demnă de lăudat, prelucrarea muzicală a lui H. Mălineanu, care a exagerat şi el puţin în ce priveşte abundenţa melodiilor. Cuvinte speciale merită luminaţia (Const. Roşculeţ), conducerea muzicală şi orchestraţia.

*

Un experiment, dar nu şi o concluzie poate fi considerat spectacolul de la „Ţăndărică". Amestecul neomogen de genuri, nepăstrarea specificităţii genului au făcut din *Milioanele lui Arlechin* un spectacol neconcludent pentru un teatru foarte stimat pentru ţinuta lui artistică. Şi sîntem bucuroşi că aceleaşi concluzii aparţin şi directoarei teatrului. O privire analitică, ce lipseşte prea ades teatrelor „mari".

Al. P.

Scenografia

Spectacolul Teatrului Muncitoresc C.F.R.-Giuleşti cu piesa lui George Mihail Zamfirescu *Domnişoara Nastasia* (regia Horea Popescu, scenografia Tody Constantinescu) constituie, din punct de vedere al viziunii scenice, una dintre cele mai interesante şi mai artistice realizări din ultima vreme. Contribuţia scenografului s-a vădit de-a lungul intregului spectacol şi cu mare folos pentru tălmăcirea — şi prin decor şi luminaţie — a sensului piesei, a acţiunii ei.

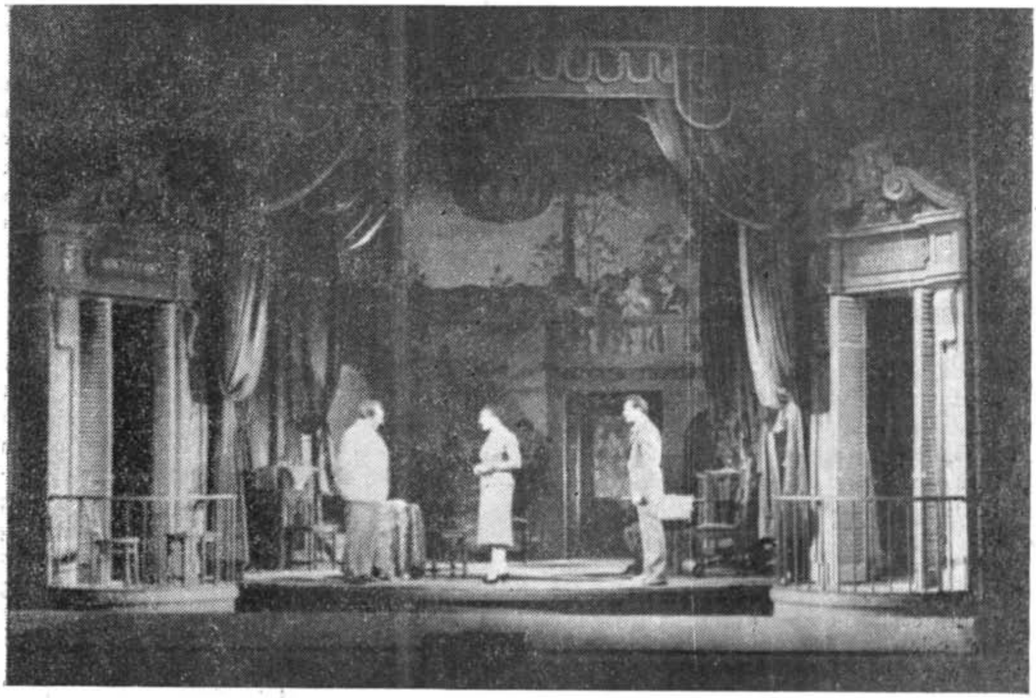
Cele zece tablouri ale piesei lui George Mihail Zamfirescu, localizate în diferite părţi ale cartierului de periferie — înfăţişînd cînd interiorul modest şi curat al căsuţei unde locuieşte Nastasia, cînd diferite exterioare ale mahalalei — aveau nevoie şi de o atmosferă picturală pentru a întregi concepţia şi viziunea dramaturgului. Piesa aceasta pune accentul, credem, nu numai pe acţiunea propriu-zisă a personajelor, dar şi pe atmosfera specifică mahalalei de odinioară, în care se împletesc şi se ciocnesc atitudini de adîncă omenie, cu atitudini şi fapte de un primitivism psihologic, uneori lipsit de orice licărire raţională. Variatele stări sufleteşti şi sentimente prin care trec Nastasia sau Vulpaşin ; jocul instinctelor primare, dragostea, gelozia, ura, răzbunarea — însoţite uneori de nobile aspiraţii — conturează nu numai diferitele personaje, dar o întreagă atmosferă, care, la rîndul ei, îşi are adînci motive în situaţia economică şi socială a locului şi vremii respective.

Piesă de atmosferă, cu personaje puternic conturate, trăind din plin anumite situaţii obiective, dar şi sentimente proprii, care explodează în momentele culminante ale acţiunii, ea cere o montare complexă, în care rolul scenografului este tot atît de însemnat ca şi al actorilor şi al regiei, tocmai pentru a se asigura o viziune unitară întregului spectacol. Mai ales, piesele de atmosferă, cu medii sociale specifice, cu personaje care nu sînt numai individualităţi, ci şi elemente dintr-o realitate umană mai complexă, au nevoie de o viziune picturală, redată prin decor, costum, luminaţie, precum şi de o plasticitate în mişcări şi atitudini. Lucrul acesta a fost înţeles de minune, şi reuşita spectacolului se datoreşte în bună parte viziunii plastice, pe care au asigurat-o actorii, regia şi scenografia. Asistînd la spectacol, am avut tot timpul simţămîntul că vedem, nu numai auzim şi simţim mahalaua de odinioară, şi aceasta datorită coloritului decorurilor, luminaţiei scenei şi plasticităţii jocului actoricesc.

Dramă care accentuează puternic şi exploziv *sentimentele personajelor*, piesa lui George Mihail Zamfirescu şi-a găsit în scenograful Tody Constantinescu un remarcabil tălmăcitor pictural. De la primul decor, înfăţişînd un peisaj cu case dărăpănate, umede, aplecate într-o rînă, luminate într-un ocru intens, şi pînă la camera lui Luca — muncitorul cu suflet curat, care a căzut victimă purtării iraţionale şi primitive a lui Vulpaşin —, cameră aflată într-o curte mizeră, unde casele sînt vopsite cu un brîu cenuşiu, aproape mortuar, decorul a sugerat situaţiile dramatice ale piesei, stările sufleteşti ale personajelor, condiţia în care vieţuiesc ele. Aceasta s-a văzut mai expresiv încă, în decorul care arăta interiorul din căsuţa Nastasiei, cu uşa strîmbă, cu fereastra şi ea aplecată, dar curată şi avînd nelipsita glastră cu flori. Felul cum era luminat interiorul acesta spre asfinţit sau ziua în amiaza mare sugera nu numai variaţiile de lumină ale zilei, dar şi stările sufleteşti ale personajelor, coloritul situaţiilor umane, dramatismul adînc al piesei. Lumina a fost folosită aici ca element constitutiv al acţiunii, nu ca o realitate independentă de drama lăuntrică a personajelor. Şi formele decorului, şi coloritul lor, şi luminaţia scenei au avut aproape tot timpul nuanţele adecvate sensului piesei, servind — repetăm — textul în aceeaşi măsură ca şi regia şi actorii.

Stăruim asupra acestor lucruri, care nu sînt prea dese în teatrul nostru, scenografia spectacolului de la Teatrul C.F.R.-Giuleşti fiind un model de tratare picturală, în care decorul, costumul şi lumina traduc concret şi expresiv, cu adîncimea şi cu nuanţările cuvenite, tîlcul textului. Putem spune că pentru un spectator care şi-ar fi pierdut auzul, sau pentru unul care nu cunoaşte limba în care e jucată piesa, spectacolul încă ar putea avea înţeles în liniile lui mari, în desfăşurarea lui dramatică. Scenografia, de data aceasta, a tălmăcit într-adevăr prin linie, culoare, luminaţie, mediul şi conţinutul sufletesc al personajelor. Avem aici un spectacol care, cu adevărat, şi-a închegat o viziune — o viziune deopotrivă dramatică (realizată de actori şi regizor), plastică (realizată de ţinuta, jocul şi atitudinile actorilor) şi picturală (realizată de scenograf). Vom păstra încă multă vreme în ochi tablourile spectacolului, de data aceasta tablourile în care este împărţită piesa fiind cu adevărat şi tablouri în sens plastic şi pictural.

Şi trebuie să mai remarcăm că totul a fost realizat cu mijloace relativ simple, dar pline de sens. Perdeaua care acoperea unele exterioare şi care îşi schimba mereu coloritul, după timpul în care se petrece acţiunea, dar şi după coloritul sufletesc al



Decor la „Blestematele fantome"

personajelor și după situațiile dramatice, luminarea variată a ferestrei din camera Nastasiei, elementele picturale ce se vădeau pe ușa acestei camere, sau lumînările care se vedeau în ușa deschisă a camerei, unde zăcea mort Luca, pereții diferit colorați ai caselor, ulița strîmtă cu felinarul acela chior, cu gardul rupt, cu camere ale căror uși dau de-a dreptul pe trotuar, toate acestea constituiau adevărate viziuni picturale, tablouri pictate cu culori și lumină, cerute de sensurile expresive ale dramei.

Mai puțin caracteristic ne-a părut interiorul cîrciumii, și nu numai pictural, dar și din celelalte puncte de vedere, care nu țin de scenografie.

Prin Tody Constantinescu, scenele noastre capătă un scenograf înzestrat cu puterea de a adînci sensul unei piese și de a-i da un adevărat echivalent plastic. Avînd simțul culorii, al formei și al luminii, ca puțini alții, fiind cu adevărat pictor (colorist adică), artistul acesta aduce o adevărată înnoire în scenografia noastră.

Am verificat acest lucru, asistînd, de asemenea, la repetiția cu decoruri, costume și luminație a piesei lui Oscar Wilde: *Ce înseamnă să fii onest*, la Teatrul de Stat din Bacău. Aici, concepția scenografică a lui Tody Constantinescu folosește alte mijloace, mai mult siluete de decor, avînd unele elemente caracteristice epocii victoriene, dar sugerind mediul și moda mai ales prin mobilier și costume. Atmosfera celor trei acte este redată și prin mari panouri, așezate în fundul scenei, colorate după locul și sensul acțiunii. Astfel, interiorul lui Algernon (actul I) are pe panoul-ecran o tonalitate predominantă roz-pembe, sugerind huzurul personajului; grădina din actul II are un fundal în verde-albăstrui, cu reflexe minerale, pe care se proectează și un ornic solar, la picioarele lui fiind un gard viu, de-un verde mai închis, pe cînd interiorul ultimului act este potențat de un galben exuberant, traducînd și pe panoul-ecran sau fundal, voioșia personajelor și sfîrșitul fericit al intrigii sentimentale. Scena are un cadru de pînză albă, împodobită cu găurele și dantele, sugerind de asemenea stilul înzorzonat și migălos al epocii.

Venind vorba de spectacolele Teatrului de Stat din Bacău, mai menționăm merituoasa scenografie a spectacolului cu comedia *Gaițele* (regia Al. Braun, scenografia Ștefan Georgescu). Mediul actului I era sugerat de un mobilier adecvat (un bufet greoi, masa din mijloc acoperită cu o catifea roşie, puţin degradată), ca şi acela al actului II (budoar împodobit cu mătase matlasată şi bătînd în roz). Remarcabil, în special, exteriorul casei din actul III, cu joc de ferestre şi scară înaltă de piatră, caracteristice locului, ingenios orînduite. Luminaţia, nuanţată.

Am revăzut spectacolul Teatrului Municipal cu piesa lui G. B. Shaw: *Nu se ştie niciodată* (regia şi decorurile W. Siegfried, costumele Cella Voinescu), acum montat în decoruri mai simple, alternate cu draperii, soluţie cerută de scenele unde se reprezintă. Cadrul scenei — cu arabescuri în lemn, amintind vechile şi greoaiele rame ale tablourilor epocii, căreia, în actul al III-lea, îi corespund atît de fericit linia oglinzii mari de deasupra căminului, mobilele comode, scrinul, coloanele — sugerează într-adevăr epoca victoriană. Astfel, prin amănunte caracteristice şi fără a face decoruri complete, decoratorul a izbutit să redea cele necesare, împlinite prin costumele pline de caracter şi vervă ale epocii. Şezlongul din actul al III-lea, aşezat în dreptul căminului, este cel mai relevant pentru epocă, şi regia l-a folosit din plin, în el legănîndu-se succesiv diferitele personaje. Fundalul cu marea şi plaja ne-a părut cam spălăcit, fără suficientă expresivitate.

Spectacolul Teatrului Naţional „I. L. Caragiale" cu piesa lui Eduardo De Filippo: *Blestematele fantome* (regia Ion Iancovescu, schiţe de decor Gh. Bedros, schiţe de costume Gabriela Zamfirescu, pictura murală Victor Jurca) are un decor unic, reprezentînd interiorul unui castel italian din secolul al XVI-lea, după cum reiese din text. Dacă arhitectonic, decorul este satisfăcător în parte — baldachinul central şi mai ales cele două balcoane laterale, adică ferestrele lor şi nu balustrada, avînd motive de Renaştere şi precizînd deci timpul şi locul — în schimb, pictura murală din fund, cu joc de scări ce par reale („trompe l'oeuil"), cu un balcon şi mai sus cu un rîu, maluri şi copaci, este cu totul necorespunzătoare.

Intenţia regiei şi a scenografiei a fost probabil aceea de a stîrni confuzie între personajele reale ale piesei şi personajele pictate pe peretele din fund, personaje stînd în picioare pe scări şi în balconul pictat, astfel ca acestea să pară eventual fantome, în unele momente ale acţiunii. Dar fixitatea personajelor înfăţişate în pictura murală, prezenţa lor continuă în ochii spectatorilor produc tocmai efectul contrar, şi aceasta mai ales datorită tratării naturaliste a întregii picturi murale. Prea încărcată, lucrată aproape fotografic, înfăţişînd scări în „trompe l'oeuil" şi personaje în costume nu din vremea construirii castelului — presupus a fi bîntuit de stafii — şi nu pe castelanii de care este vorba în text, pictura murală nu corespunde cu nimic cadrului istoric al clădirii, deci stilului Renaşterii, nici nu contribuie la ambiguitatea atmosferei cerută de text. O imagine fără nimic sugestiv şi artistic în ea, necorespunzătoare, ca şi vitraliul cu un cavaler, pictat de asemenea naturalist. Dacă pictura murală ar fi fost lucrată mai sugestiv, cu puternice umbre şi lumini — eventual cu o naivitate şi vervă de panopticum — şi variat luminată de reflectoare, în funcţie de desfăşurarea acţiunii, şi dacă vitraliul ar fi fost mai în stil, desigur că alta ar fi fost impresia în cursul acţiunii şi mai ales în cutremurătoarea scenă în care apare Armida cu copiii şi părinţii ei. Grotescul acestei apariţii în grup, care are, din commedia dell'arte şi din Pirandello, un amestec de prozaism şi adîncă sentimentalitate umană, de joc pe două planuri sufleteşti, ar fi fost şi mai potenţat într-un decor mai adecvat, pe care fulgerele l-ar fi făcut deosebit de expresiv. Iată un caz cînd scenografia, şi mai ales o nefericită pictură murală, scade şi chiar dăunează dramatismului unei piese.

Petru COMARNESCU

clar...

PIESA. — Tupeul, neruşinarea se desfăşoară însă în piesa lui Nuşici fără vulgaritate, ridicolul reiese plin de humor, dispreţul se manifestă prin rîs. Piesa, vie, prezintă o serie de întîmplări susţinute de un întreg cortegiu de tipuri, oameni ce se succed aducînd în scenă neprevăzutul, intriga, nelinişti egoiste potolite prin alte şi alte intervenţii încărcate, tumultoase şi delicios redate.

(M. Constantinescu, în cronica la Doctor în filozofie *— Teatrul de Stat Turda. „Făclia", Cluj, nr. 3215).*

...obscur

CANALUL ŞI VALOAREA STILISTICĂ. — Piesa *Soţul ideal* are pentru noi o dublă valoare, de document, care — *prin aluziile la Canalul de Suez* — a devenit de o acută actualitate, şi o valoare stilistică, fiind construită cu măiestrie şi abundînd de surprinzătoarele şi amuzantele paradoxuri şi aforisme caracteristice lui Wilde.

(Stela Gabor, în cronica la Soţul ideal *— Teatrul de Stat Arad. „Flacăra roşie", Arad, nr. 3878).*

FILO-FOTOGRAFISM. — Deosebit de reuşit este tabloul lacului, *dind imaginea vie a apei, a plantelor.*

(Valentina Stănescu, în cronica la Crîngul de călini *— Teatrul de Stat Constanţa. „Dobrogea nouă", nr. 2641).*

INFORMAŢIE RIGUROASĂ — Piesa *Intr-un ceas bun* este *cea mai recentă realizare* a dramaturgului sovietic Victor Rozov.

(Sandu Plugaru, în cronica la Intr-un ceas bun *— Teatrul de Stat Oraşul Stalin. „Drum nou", nr. 3759).*

SPECTATORII ŞI COTITURA (?) — Ce-i drept (şi mai ales supărător) în sală se mănîncă bomboane, se şuşoteşte, ori pur şi simplu se ride la unele scene în care sensul nu e nici pe departe ilariant. Însă nu acesta este spectatorul după ale cărui reacţii trebuie să ne conducem. El este numeric slab reprezentat, dar există şi supără. *Şi dacă l-am amintit am făcut-o numai pentru a sublinia cotitura* pe care o reprezintă *Strigoii* în repertoriul teatrului timişorean.

(S. Dima, în cronica la Strigoii *— Teatrul de Stat Timişoara. „Drapelul roşu", nr. 3756).*

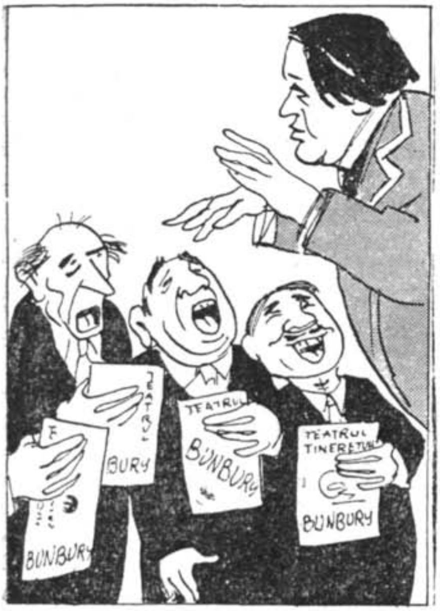
CE-I ÎN GUŞĂ ŞI-N CĂPUŞĂ. — În rolul femeii necunoscute, Dina Cocea a mers pe linia unor efecte facile, *de buze, de guşă, de gungurit,* a unei intonaţii care dă fiecărei fraze o linie de pod suspendat, fermă la primul şi la ultimul cuvînt, şi făcînd între ele *o burtă* a cărei curbă este mai mare sau mai mică după lungimea frazei, ca şi pe linia unei agitaţii exterioare, rezultată din forţarea indiscretă a textului.

(Radu Popescu, în cronica la Omul destinului *— Teatrul Naţional „I. L. Caragiale" (Studio). „Romînia liberă", nr. 3850).*

d-ale teatrului...

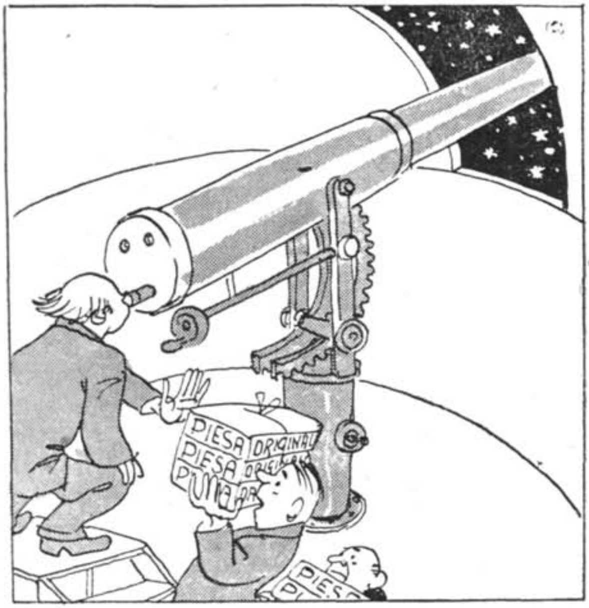
desene de *Cik Damadian*

Cor


TEATRUL
BUNBURY
F
BUNBURY
TEATRUL
BUNBURY
TEATRUL TINERETULUI
BUNBURY

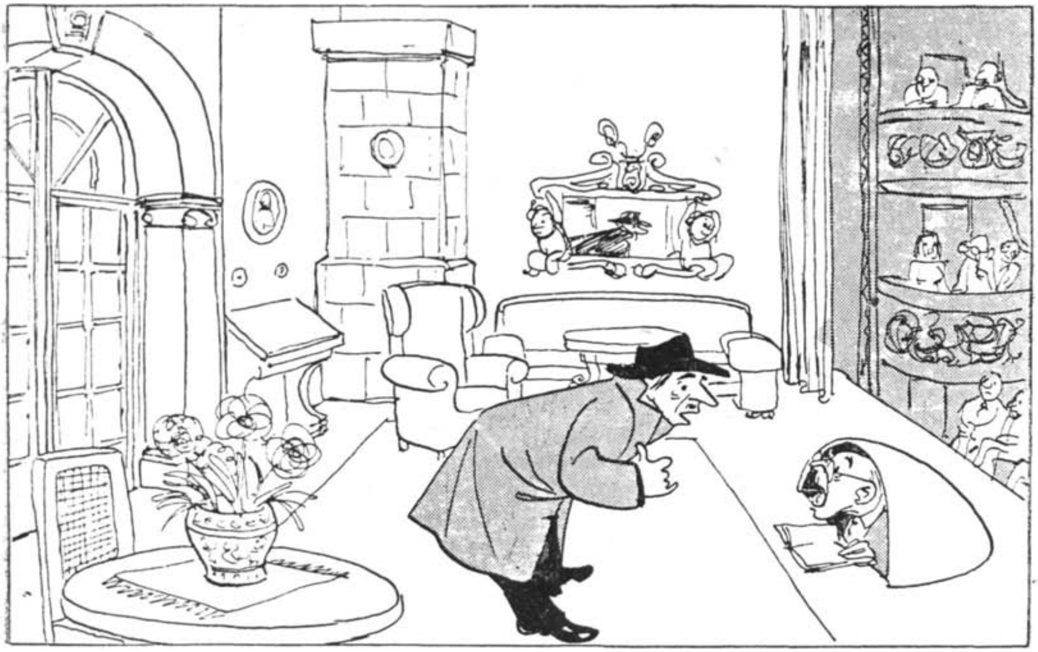
Au învățat o melodie și-o cîntă

Acolo departe...


PIESA ORIGINAL
PIESA ORIGINAL
PIESA PUNTILAR
PIESA

Secretarul literar (autorilor dramatici): „Reveniți, acum caut o piesă originală!“

Bazar pe scenă



Un cetățean: „Tovarășe responsabil, vindeți cu bucata sau toată garnitura...?“

însemnări

Prin prisma afectivității retrospective...

Mă aflu în pragul unei ciudate nedumeriri. Mi se întîmplă să văd locul comun devenind problemă și să fiu nevoit a descoperi, astăzi, americi, după atîta vreme de la fapta epocală a lui Columb... S-a pus deunăzi, în rînduri lapidare dar grele de o peremptorie tonalitate critică, problema izvoarelor istoriei teatrului. Ca să fiu mai precis : s-a pus la îndoială utilitatea științifică a acestor izvoare în cunoașterea și judecarea trecutului artelor noastre dramatice și scenice. Și e firesc cred să stai cel puțin în cumpăna nedumeririlor cînd ți se pretinde să-ți înțelegi viața, drumul tău în viață și pe tine însuți și cînd, în același timp, ți se pun la îndoială actele de stare civilă, mărturiile proprii și mărturiile relațiilor tale în jurul nașterii și creșterii tale, în jurul însușirilor și cusururilor tale, în jurul faptelor și păcatelor tale.

O istorie a teatrului nostru ne lipsește încă. E o lipsă grea pe care o resimțim nu o dată și nu numai noi cei ce trăim și — într-un fel sau altul — *facem* viața și proiectăm viitorul teatrului nostru. Perspectivele lui de mîine se luminează în bună măsură din perspectiva trecutului său. A ignora acest trecut e o încercare primejdioasă pentru ființa culturală a instituției, o impietate față de osîrdia și credința înaintașilor, o temeritate eretică pe plan științific. A-l lua în seamă în abstract și a-l mînui arbitrar, după croiala întîmplătoare a disponibilității tale inventive, grăbită să închipuie în doi timpi și pe scheme procustiene o sinteză istorică, e. cel puțin, totuna cu a ignora istoria, dacă nu mai rău, cu a o denatura. Ca să revenim la nedumeririle noastre : în „Contemporanul" nr. 8 (542) din 22 februarie 1957, tov. Simion Alterescu reproșează revistei noastre o seamă de fisuri și lacune. Le-am socotit prietenești. De aceea ni s-au părut vrednice de luat în seamă și de sincera noastră mulțămită. Unele fisuri semnalate ni s-au părut însă discutabile ; și le-am discutat. Unele lacune ni s-au părut îndoielnice și ne îndoim încă de ele. Altele însă — acestea semnalate de istoricianul teatral Simion Alterescu — au surprins în noi pur și simplu încrederea în propriile și cele mai elementare convingeri științifice. De aceea zăbovim asupra lor. «Revista „Teatrul", publică adesea pagini de antologie sau memorialistică» observă S. A. și ne dojenește. De ce ? Pentru că aceste amintiri, „multe" din ele, „sînt interesante prin pitorescul și autenticitatea lor convingătoare" și atît. „Ele nu rezolvă problemele ce se cer tratate în mod istoric — și nu numai prin prisma afectivității retrospective și uneori subiective a memorialiștilor — în legătură cu dezvoltarea dramaturgiei și artelor teatrale naționale sau în legătură cu problemele formării școlii teatrale romînești"... Nu-i facem proces de cursivitate logică și stilistică, tovarășului S. A. Și nici nu încercăm să distingem „afectivitățile... uneori subiective" de cele „retrospective", acestea poate, lipsite de subiectivitate. Tov. Alterescu pune pe planul utilităților mărunte importanța memorialisticii în dezlegarea problemelor de istorie. Tov. Alterescu trece cu vederea și nesocotește ca pe niște futilități, documentele arhivistice pe care în chip sistematic revista noastră le are în vedere și le comunică, deși nu este o revistă de istoria teatrului. Pe tov. Alterescu îl interesează doar *„studiile* de istoria teatrului universal și mai ales național", cu publicarea cărora, afirmă domnia-sa, „revistele de teatru din toată lumea își fac un titlu de mîndrie".

Din nou, nu dorim să-l supărăm pe tov. Alterescu amintindu-i că, în limitele îngăduite de specificul revistei, „Teatrul" — care nu e o revistă de istorie a teatrului — a publicat asemenea studii, printre altele și studiul — dacă ne îngăduie tov.

Alterescu să-l numim așa — care poartă chiar semnătura d-sale, privind „contribuția lui Millo la formarea școlii realiste în teatrul rominesc" și la personalitatea lui artistică („Teatrul", nr. 4, septembrie 1956). Dar ni se pare cel puțin straniu să te încînte doar studiile, sintezele grave, generalizările, cînd trecutul teatrului nostru e azi obiectul unei clocotitoare cercetări, e scormonit și urmărit în toată complexa și instructiva lui devenire. În acest stadiu, concluziile docte se descoperă găunoase, deci sterpe și ridicole, dacă nu au la temeiul lor cunoașterea profundă, bine controlată și cu răbdare verificată a *izvoarelor* care, singure, pot realmente să fertilizeze cîmpul istoriei. Asemenea *studii* — în disprețul izvoarelor ori în neștiința de a le folosi — să se gîndească bine tov. Alterescu — au întîrziat dezlegarea justă a problemelor legate de „dezvoltarea dramaturgiei și artei teatrale naționale" și de „problemele formării școlii teatrale romînești". Și să se mai gîndească bine tov. Alterescu : există o Istorie a teatrului la romîni, doldora de lipsuri, de inadvertențe (semnalate cu suculență de regretatul Barbu Lăzăreanu), străină de noi în concepție, dar de care, pînă una alta, cu precauție, ne slujim totuși ca de singura sinteză a trecutului teatrului nostru din Muntenia, de la începuturi pînă la finele secolului trecut. E *Teatrul la romîni* de Dim. Ollănescu-Ascanio. În alcătuirea lui au fost folosite din abundență mărturiile memorialistice — scrise — ale lui Ion Ghica, Filimon, Eliade Rădulescu, Odobescu etc. ca și mărturiile memorialistice oral comunicate de Niculae Șuțu, Niculae Verulescu, Dimitrie Strat, V. Alecsandri, Costache Negri și alții. Toate aceste mărturii păcătuiesc și ele prin „pitoresc și autenticitate convingătoare". Burada care a scris o istorie a teatrului — pînă azi tot singura, bună, proastă, dar singura istorie pentru cunoașterea trecutului artistic al scenelor moldovenești — n-a fost mai parcimonios în folosirea unor mărturii similare. Numai că Burada le-a întregit, le-a verificat și întărit cu o insistență deosebită în cercetarea arhivelor teatrale și politicești ale vremii. Respingînd metoda și concepția istorică a lui Ollănescu și Burada, socoate oare tov. Alterescu că va putea întreprinde, nu scrierea unei istorii, dar măcar a unui studiu privind un moment, ori o problemă, ori o figură din trecutul teatrului nostru, fără să recurgă la datele memorialistice — toate, cu atît mai pitorești cu cît sînt mai estompate de vreme ? Crede că se va putea dispensa de paginile memorialistice ale lui Ghica, Filimon, Costache Caragiale, I. L. Caragiale, ale Aristizzei Romanescu, ale lui Ștefan Vellescu, ale Aglaiei Pruteanu, ale lui Petre Sturdza, ale lui C. I. Nottara, ale Agathei Bîrsescu, ori ca să ajungem la contemporaneitate, ale Luciei Sturdza Bulandra, ale lui V. Maximilian, Niculescu-Buzău, G. Ciprian etc. ? Și, privească tov. Alterescu aceste pagini memorialistice, „pitorești și convingător de autentice", în ansamblul lor ; întregească-le cu ceea ce-i pun la îndemînă Arhivele Statului și ale teatrelor, mapele de manuscrise din bibliotecile Academiei și ale universităților, documentele și monumentele aflate în muzeele noastre, mărturiile contemporane aflate în presă care, și ele, dacă nu sînt totdeauna pitorești poartă în sine freamătul afectivității „uneori subiective". Și mărturisească apoi : cine „dezleagă" problemele dezvoltării artelor teatrale naționale și ale formării școlii teatrale romînești ?

Nu pledăm, ferească sfîntul, pentru atitudini factologice în descifrarea și comentarea trecutului nostru artistic. Dar, ni se pare că o atitudine creatoare în aceste probleme nu poți avea decît în fața faptelor de artă și de viață ale trecutului. In faza de început a istoriei noastre naționale, Nicolae Bălcescu și Treboniu Laurian publicau „Magazinul Istoric pentru Dacia" ca pe o „colosală colecție" de materiale, de izvoare ale istoriei noastre, și în primul număr al acestei colecții, Bălcescu înscria într-un „cuvînt preliminar despre izvoarele istoriei romînilor" printre primele și cele mai de seamă : poeziile și tradițiile populare, hrisoavele și uricele care mărturisesc laolaltă obiceiul pămîntului, cronicile... toate, înainte de orice, pline de pitoresc și de convingătoare autenticitate. „Cei dintîi istorici au fost poeți", nota Bălcescu, adăugînd : „Treaba agerei critici a istoricului este să deosebească dintre aceste daturi ca și din toate celelalte, adevărul de falșitate și să se poată bine folosi".

Nu-l credeam pe tov. S. Alterescu de altă părere. De aceea nedumerirea noastră, văzînd că ne silește să facem problemă dintr-un loc ce ni se părea de mult comun, și să batem la uși deschise.

Florin TORNEA

Candoarea amară a lui Yves Montand

Recitalurile lui Yves Montand au dobîndit entuziastul consens al publicului și al întregii prese bucureștene. Iar arta sa complexă a determinat o adevărată emulație printre cronicarii de specialitate — dramatici, muzicali, coregrafici — fiecare încercînd să demonstreze că Montand e mai mult actor decît cîntăreț, mai mult mim decît şansonetist, sau mai degrabă acrobat decît actor. Şi toată această cursă a definiţiilor mărturisea tocmai imposibilitatea de a-l plasa pe Montand în cîmpul de acţiune al unei singure modalităţi de expresie, uşor de fixat.

Cu toate acestea, pentru noi, Montand — cel din recitaluri — rămîne un cîntăreţ. Un mare cîntăreţ popular, în sensul de : al poporului. Mijlocul lui fundamental de expresie este cîntecul, în compoziţia lui unitară de text şi melodie. Numai că artistul nu se mulţumeşte cu precisa, nuanţata, colorata sonoritate vocală, adică muzicală. Pentru a-i da un sens mai amplu şi mai profund, el porneşte — în interpretarea muzicală, precizăm — de la text, de la cuvînt. Dar textul înseamnă imagine, şi imaginea — plasticitate ; de unde, recurgerea la mimică, la gest, la mişcare : elemente auxiliare, e adevărat, dar atît de perfect topite în corpul comun al interpretării, încît cu greu pot fi desprinse şi analizate independent de expresia fundamentală.

Tonalitatea cîntecelor lui Yves Montand e foarte variată, întinzîndu-se de la melodia înduioşată de dragoste *(Toi, tu ne resembles à personne)* şi de la ironia îngăduitoare *(La Marie-Vison, Une demoiselle sur une balançoire, Donne-moi des sous)*, pînă la elegie *(Le chemin des oliviers)* şi la revolta abia reţinută, mocnită *(Flamenco de Paris)*, la cadenţa largă şi densă de speranţe *(C'est à l'aube)*. Şi dacă registrul nu pare complet, mai adăugăm micul spectacol din *Les saltimbanques,* încordarea dramatică din *Les routiers,* ca să nu mai amintim dinamica revărsare a binecunoscutelor *Les grands boulevards* sau *Car je t'aime,* atît de populare la noi.

Dar, înainte de toate, Yves Montand e un cîntăreţ al Parisului. E nemijlocita expresie a participării la viaţa metropolei, a unei lumi sărace, cu visurile şi omenia ei. Montand e, rînd pe rînd, şi muncitorul de la Citröen, care se plimbă pe marile bulevarde, şi funcţionarul umil, care-şi amanetează inima pentru a satisface capriciile soţiei sau iubitei, şi copilul înduioşat de plecarea circului, şi — mai ales — acel „gamin de Paris", care, fără să cunoască istoria Franţei, e eternul ei Gavroche. Da, Yves Montand e un copil, un copil sărac al Parisului. Cum spune poetul, în el „s-a trezit... dintr-un vis alb, în leagănul tainelor sale, pruncul...".

Candoare şi spontaneitate de copil fac forţa şi specificul artei lui Montand. Să nu uităm, însă, a unui copil cu anii copilăriei trişti şi săraci. De aceea, Yves a păstrat în interpretarea cîntecelor sale ceva amar, o nuanţă de melancolie ce străbate chiar în ritmurile cele mai vesele. În această amărăciune — care e a lui şi a milioanelor de copii şi de oameni săraci — rezidă, după noi, valoarea cea mai de preţ a artei lui Yves Montand : lacrima disimulată, dar prezentă, îndărătul unui surîs sau al unei melodii cîntate cu tot pieptul. Aceasta îi formează umanitatea, marea căldură şi permanenta emotivitate artistică. Amărăciunea nu înseamnă, însă, pesimism: dimpotrivă, din amarul strîns în sufletul copilăriei, Montand distilează cîntece pentru oameni, pentru iubirile şi deznădejdile lor, pentru speranţele lor într-o lume mai fericită.

Recitalurile lui Yves Montand au fost o pildă de participare artistică la viaţa oamenilor şi, în acelaşi timp, de patriotism fierbinte. Pentru oamenii de teatru, în special, ele au constituit un preţios model de perfectă sincronie expresivă : dicţiune impecabilă, mimică şi gest plastic, mişcare liberă şi controlată în acelaşi timp şi — de ce n-am spune-o ? — regie (autoregie) şi luminaţie scenică (în *Les cireurs de souliers de Broadway,* de pildă).

La 34 de ani, Yves Montand are în faţă perspectiva marilor realizări. În anii copilăriei, mama lui îl striga, chemîndu-l acasă : „Ivo, monta !" (Ivo, urcă !) ; astăzi, copilul devenit Yves Montand, urcă, poate mai puţin în fugă, treptele anevoioase ale desăvîrşirii artistice : Ivo monta.

Eminescu la „Naţional"

Admirabilă, iniţiativa Teatrului Naţional „I. L. Caragiale"! Şi ce întinsă suprafaţă de manifestare culturală! Paralel cu ciclul de conferinţe experimentale însăilate pe firul istoriei teatrului universal, care — pe lîngă seriozitatea şi vioiciunea comunicărilor lui I. M. Sadoveanu — mai au şi marele merit al continuităţii, iată aceste binevenite seri de poezie închinate lui Eminescu. A fost o adevărată desfăşurare de forţe ale primei noastre scene, care s-au verificat şi pe terenul, în ultima vreme rar abordat al lecturii sau rostirii de versuri.

Eminescu este, desigur, cel dintîi poet al nostru demn de omagiul unui bogat recital de poezie. Eminescu înseamnă un întreg univers, înseamnă expresia cea mai înaltă şi mai nobilă a limbii romîneşti, deci a poporului romîn. Acad. Tudor Vianu, în cuvîntarea introductivă, a demonstrat cu prisosinţă — pentru a cita oară? — universalitatea poeziei eminesciene, liberul şi largul ei zbor în timp şi spaţiu, condiţionate tocmai de strînsa legătură a poetului cu pămîntul natal, cu „metrul pătrat al fiecărui brad din Carpaţi". Destrămînd aparenta incongruenţă dintre universalitate şi ancorarea în locul de baştină, acad. Tudor Vianu, în încheiere, a pus în lumină actualitatea lui Eminescu, prezenţa lui spirituală în lupta poporului nostru, alături de poporul nostru, în efortul lui de a-şi construi o viaţă nouă.

Totuşi, din intenţia de a-l afirma pe Eminescu ca poet universal, de a demonstra cum versurile lui depăşesc timpul şi spaţiul, conferinţa l-a abstractizat totodată, punînd în mişcare pasiunea, căutările, înfrigurarea gîndirii, în sfîrşit, drama lui Eminescu într-un cadru rarefiat, în care legăturile concrete cu viaţa contemporaneităţii nu s-au făcut simţite.

Această scoatere a lui Eminescu din contingenţă s-a reflectat şi în alegerea poeziilor. Recitalul a început sub semnul *Glossei* şi s-a păstrat sub acest semn: de la *Melancolie* la *Mortua est*, de la *Venere şi Madonă* la *Floare albastră*, tonalitatea serii de poezie s-a acordat cu osebire pe notele elegiace ale poetului. Eminescu a apărut aproape tot timpul îngîndurat şi amar, ceea ce — să recunoaştem — reflectă numai o parte a geniului şi simţirii sale. *Împărat şi proletar*, plasată la sfîrşitul programului, a întîlnit un public obosit, după un efort de concentrare prea îndelungat.

N-am putea spune că Eminescu a fost restituit mereu la aceeaşi altitudine. Au citit sau au recitat peste douăzeci de actori şi, în strădania de ajunge la Eminescu, fiecare şi-a angajat — fireşte — propria sensibilitate, propria capacitate de înţelegere. N-am asistat, astfel, la redarea lui Eminescu, unicul, ci la interpretarea lui, filtrată — rînd pe rînd — de înţelegerea Aurei Buzescu, a lui Ion Manolescu, a Mariettei Sadova sau a lui George Vraca. Şi, în mare măsură, era normal să fie aşa. Totuşi, s-a simţit lipsa unei mîini, a unei îndrumări sigure, care, fără să ştirbească individualitatea interpreţilor, să unifice recitările, să le dea timbrul unitar şi unic al incomparabilului poet. Fiindcă, seara de poezie eminesciană n-a fost numai colorată de interpretări diverse, ci, am putea afirma că a fost ruptă în două jumătăţi: pe de o parte, actorii maturi — aproape toţi artişti emeriţi şi ai poporului — pe de alta, tinerii şi foarte tinerii. Calitativ, disproporţia a apărut evidentă, în ciuda excepţiilor, şi recitalul a fost lipsit de omogenitate. (Ar fi fost poate mai oportun dacă „generaţiile" s-ar fi alternat.)

Aparte aceste consideraţii critice, recitalul Eminescu a fost totuşi un prilej de încîntare a minţii şi a inimii. Şi dacă toţi cei care şi-au dat contribuţia merită felicitări şi laude pentru strădania şi respectul cu care s-au apropiat de Eminescu, cîţiva interpreţi s-au ridicat la mari altitudini emoţionale şi expresive. Am admirat maniera clasică, ireproşabilă, în care Aura Buzescu a citit *Glossa*; dramatismul lecturii făcute de Ion Manolescu *Venerei şi Madonei*; capacitatea personală a Mariettei Sadova de a recrea atmosfera *Melancoliei*; verbul amplu şi forţa lui George Calboreanu, care a citit *Umbra lui Dabija-Vodă*. Deosebit de valoroase în *Scrisoarea III*, a lui George Vraca, momentul bătăliei sau finalul, spus cu atîta transparenţă lirică. Tot în prima parte a serii, Irina Răchiţeanu a fost exemplară, plină de farmec, recitînd postuma *La fereastra dinspre mare*. Febril şi uşor teatralizant, Emil Botta a spus totuşi *Sara pe deal* cu un sensibil avînt poetic.

Tinerii au strălucit mai puţin, dovedind încă o neîndestulătoare familiaritate cu versul. Remarcabil, totuşi, efortul de memorizare al lui Ion Henter şi al Ninei Diaconescu, care au recitat *Scrisoarea I*, respectiv *Luceafărul*. La rîndul lui, Iulian Necşulescu a rostit cu echilibrată expresivitate versurile din *Mortua est*. Laurii celei de a doua jumătăţi a recitalului au fost însă net cîştigaţi de Elena Sereda, perfect timbrată pe cadenţa catrenelor popularei *De ce nu-mi vii?*

Teatrul Naţional din Bucureşti a avut o excelentă iniţiativă şi o primă manifestare ce-l angajează. Seria deschisă trebuie neapărat continuată. Aşteptăm, pe curînd, seri închinate poeziei populare, celorlalţi clasici, poeziei contemporane.

Contraserviciile unui turneu

„Decada", pe lîngă alte efecte bune, l-a avut şi pe acela de a încuraja teatrele din regiuni să vină mai des în Capitală, în turnee de mai lungă sau mai scurtă durată. Nu s-ar putea susţine că asemenea vizite semnifică neapărat o confruntare de prestigiu cu teatrele din Capitală, dar cînd aceasta se întîmplă (v. *Bunbury*-Craiova), e cu atît mai bine. In genere, însă, turneele ne fac mai degrabă să asistăm la progresele teatrelor respective, majoritatea tinere, să le apreciem efortul de omogenizare şi, uneori, chiar să asistăm la savuroase puneri în scenă (v. *Take, Ianke şi Cadir*-Ploeşti).

Din păcate, *Strigoii*, prezentaţi în mod persistent (circa o săptămînă) de Teatrul de Stat din Piteşti nu intră în seriile amintite. Fiindcă, s-o spunem franc, spectacolul piteştean e submediocru. Şi a fost submediocru pentru că s-a resimţit lipsa regiei, lipsa de distribuţie şi chiar a decorurilor. Aşa cum l-a conceput regizorul

Const. Dinischiotu, spectacolul a apărut foarte plictisitor, trenant, fără eroi și fără idei. Protagoniștii, sub nivelul cerut de text: Paula Culitza-Constantinescu e o actriță de talent; dar ce nevoie avea, de ce i-a venit apetitul să joace — acum — rolul doamnei Alving? La rîndul lui, Vasile Constantinescu n-a dat o clipă viabilitate pastorului Manders, singurii ce puteau fi ascultați cu oarecare interes fiind Titi Petripop (Engstrand) și George Musceleanu (Oswald). Decorul lui N. Savin — mai ales confruntat cu cel de la spectacolul timișorean — ne-a făcut să credem că e rodul unui moment neinspirat, al unei clipe zgîrcite în spirit creator.

De ce a venit Teatrul de Stat din Pitești cu *Strigoii ?* Il consideră un spectacol izbutit ? Dacă e așa, n-ar fi rău să-și revadă criteriile de autoapreciere, mai ales cînd e vorba de un turneu în capitala țării (și nu numai în Capitală). Altfel, riscă să stîrnească efecte contrare bunelor intenții, să-și pricinuiască de fapt, contraservicii.

Pe de altă parte, dacă piteștenii țin atît de mult la Ibsen, de ce au ales tocmai *Strigoii*, pentru care e limpede că n-au avut distribuție ? Există un Ibsen mai viu, mai interesant, mai plin de sevă (și poate mai accesibil și ca distribuire a rolurilor) : cel din *Brand*, din *Stîlpii societății* sau din *Un dușman al poporului*. Dar ca să nu se creadă că vrem să ne impunem gustul personal, invităm pe toți iubitorii dramaturgului norvegian să consulte o părere mai autorizată cum e aceea a lui G. V. Plehanov, expusă în fundamentalul lui studiu *Henrik Ibsen*. Iată un fericit prilej de a valorifica, în același timp, atît moștenirea unui scriitor clasic, cît și a unui critic marxist de valoare.

Fl. P.

Apel indirect

Nu s-a terminat actul doi, finalul e pe aproape dar n-a sosit încă. Privești cu ochi înrourați agonia eroinei în brațele iubitului venit prea tîrziu ; sau te zgudui de rîs văzînd cum situația comică s-a încurcat și mai rău spre neștiința celor încîlciți în ea ; ori te pătrunzi de un adevăr adînc, filozofic, pe care autorul ți l-a dezvăluit pe deplin de-abia acum, prin sentințele ultime ale unui personaj.

Ai vrea să te pierzi în reverie, ori în ilaritate, ori în oceanul adînc al emoției tragice, dar nu se poate. Peste sufletul vecinului de bancă bate un vînt rău. Freamătă, își umflă nările, își frînge mîinile, ritmează tacte misterioase cu blakeurile în parchet, se uită frecvent spre fundul sălii dă riposte șoptite, enervate, soției care-l înghiontește discret dar necruțător cu cotul în deșerturile coastelor și, în cele din urmă, cînd a simțit că omul de la cortină își încordează mușchii pentru a trage de frînghie, sare ca un arc, se prăvălește peste tine și o rupe de fugă pe culoarul cu machetă roșie.

Enigma e de scurtă durată. Nu s-a terminat pauza și cetățeanul a revenit îmbrăcat în palton, cu căciula și șoșonii, cu blana nevestei pe un braț, cu paltonul și fularul copilului pe celălalt. Iși face loc încotoșmănit și asudat ca o cloșcă pe cuibar, îți cere scuze îmbujorat că te împinge, nu intră în scaun, rîde stingherit, ca să se încrunte numaidecît fiindcă a scăpat mănușile, se apleacă după ele, dîndu-se cu capul de speteaza fotoliului din față, te roagă să te scoli, apoi încă o dată fiind că i-ai prins coada hainei și încă o dată pentru că i-ai prins pantalonul și în sfîrșit ultima dată, fiindcă ți-a prins el ție surtucul, liniștindu-te în cele din urmă surîzînd și trîntindu-ți în brațe bagajul care se întinde pe toate cele trei perechi de genunchi ale lor și ale tale.

Finalul spectacolului nu-l prinde niciodată pe locul lui. S-a interesat la rude ori cunoscuți cam pe unde se apropie piesa de sfîrșit și înainte ca biata cortină să apuce a se închide, se rostogolește disperat, trăgîndu-și familia după el, îmbrîncind, ferindu-se, strigîndu-și peste capul oamenilor alți membri ai tribului aflați în sală, năvălind asupra ușilor de evacuare în caz de incendiu, rupînd clanțele, împingînd plasatoarele care n-au prins a desface canaturile, răsuflînd ușurat de-abia în mijlocul străzii și oprindu-se pentru a-și aranja pălăria strîmbă.

Dacă nu și-a scos la pauză bulendrele de la vestiar, merită să-l vezi la final gonind în salturi ca peste o pîrloagă cu hîrtoape, bulucindu-se peste garderobă, urlînd la garderobiere, dînd coate în dreapta și în stînga, bătînd furios cu tinicheluța în marmură, încordat și ațîțat, gata să sară peste balustradă dacă nu i se dau cu precădere galoșii, zburătăcind cu disperare paltoanele peste creștetele și pălăriile altora, trăgîndu-le cu dinții încleștați dintre trupurile îngrămădite, cum trage dulăul ciobănesc de beregata lupului, după ce i-a încăput între colți.

Tovarăși directori, directori adjuncți, șefi de sală, etc.: e adevărat, dumneavoastră n-aveți aici vină, dar faceți ceva ca să-l aduceți la limanul civilizației pe acest bosiman dezlănțuit. Făgăduiți-i ori aduceți-i tramvai la ieșirea din teatru, scurtați spectacolele, organizați un rînd la garderobă ca la garderobele tuturor teatrelor europene, lărgiţi unde se poate garderobele, batjocoriţi-i prin caricaturi pe aceşti nestăpîniţi spectatori care tulbură pe alţii şi-i amărăsc atît de rău pe artişti, faceţi consfătuiri cu publicul, rugaţi gazetele locale să pună problema într-un fel în paginile lor, întreprindeţi ceva neobişnuit, surprinzător şi înfricoşător, de pildă montaţi finalul piesei nu pe scenă ci lîngă uşile de ieşire din sală, ori în hol, mă rog, ajutaţi cum credeţi, dar ajutaţi la ridicarea ţinutei unora din spectatori — căci chiar dacă nu vor să aplaude la sfîrşit, pot ieşi din teatru nu în spaimă ci — aşa cum au intrat — prin propria voinţă şi cu stăpînire de sine nestricătoare zidurilor, uşilor, scaunelor şi covoarelor.

V. S.

Decalogul dramaturgului Branislav Nuşici

Ghita Predici-Nuşici, fiica vestitului scriitor iugoslav Branislav Nuşici, a înmînat nu de mult redacţiei ziarului „Borba" (cfr. „Teatru" nr. 8, 1956) manuscrisul unui jurnal inedit aparţinînd tatălui ei. Manuscrisul intitulat *Gînduri neredactate* cuprinde, alături de meditaţiile autorului în legătură cu problemele teatrului contemporan, şi interesante observaţii referitoare la propria sa operă. La sfîrşitul jurnalului au fost găsite „Cele zece porunci transcrise din cartea vieţii", un fel de decalog dramaturgic care — avînd în vedere concizia şi profunzimea ideilor — reprezintă cristalizarea concepţiilor sale artistice.

Transcriem mai jos acest interesant decalog:

1. Nu scrie o piesă numai pentru că te-ai hotărît să scrii. Caută fabula. Fabula pe care ai întîlnit-o în viaţă — sau pe care ai imaginat-o — trebue să fie cea care te obligă să te apuci de scris.

2. Nu te lăsa sedus de frumuseţea fabulei. Dacă ea depăşeşte posibilităţile tale de creaţie, nu te apuca de lucru. Am regretat întotdeauna cînd nu am ascultat acest sfat al meu. Mi s-a întîmplat totuşi să am în mine bărbăţia de a renunţa la o fabulă sau un subiect care nu intra în „emploi"-ul meu.

3. Nu începe să scrii cîtă vreme ideea pe care vrei s-o dezvolţi în piesă nu e deplin coaptă în imaginaţia ta şi nu a căpătat o formă concisă şi precisă.

4. Drama e aidoma unei construcţii arhitectonice: trebuie realizată prin respectarea tuturor regulilor. Dispune de un fundament, de unul sau două etaje şi se termină cu acoperişul. E absolut necesar ca toate aceste părţi să fie perfect unite între ele. Fiecare încăpere trebuie să aibă suficientă lumină (claritate), orice colţişor din spaţiu trebuie justificat şi folosit.

Există în arhitectură două legi deosebit de importante pentru dramaturgie:

a) e necesar ca, înainte de a înălţa faţada, să calculezi şi să ordonezi precis aranjamentul interior al clădirii; forma exterioară e doar o consecinţă a topografiei şi destinaţiei interiorului;

b) respectă cu sfinţenie legea arhitectonică a proporţiilor: dependinţele nu pot fi mai mari decît încăperile principale; acoperişul nu poate fi mai larg decît îi permite ultimul etaj.

5. Nu inventa scenele, nu le crea artificial; dispune totul în aşa fel ca fiecare să fie continuarea celeilalte. În teatru, orice episod trebuie să-şi aibă o cauză şi o justificare firească. Un tot unitar, solid şi zvelt, poate fi realizat numai pe baza unei legături care să unească logic diferitele scene şi acte.

6. Nu impune personajelor gîndurile şi sentimentele tale. Prezenţa ta în operă trebuie să fie neobservată. Cu alte cuvinte, cînd scrii, nu pătrunde cu forţa în sufletele eroilor, ci dă-le voie ca ei să intre în sufletul tău, pentru ca tu să exprimi numai gîndurile lor.

7. Nu pieptăna şi nu machia frazele şi dialogul. Lasă să se vorbească pe scenă ca în viaţă. Spectatorul să nu simtă că vorbele ce răsună sînt scrise şi învăţate pe de rost. Lasă-i iluzia că ceea ce vede se săvîrşeşte pentru prima oară în faţa lui.

8. Dînd toată atenţia personajelor principale, nu neglija pe cele secundare. Nu trebuie să existe personaje secundare ce nu au o misiune precisă în piesă. Cînd apar, ele, ca şi cele principale, trebue să-şi aibă trăsăturile lor caracteristice.

9. Ca orice fenomen de viaţă, drama are o expoziţie, o culminaţie şi un deznodămînt. Dramaturgii care cunosc bine tehnica meseriei lor unesc aceste faze în felul următor: expoziţia şi dezvoltarea; dezvoltarea şi culminaţia; culminaţia şi deznodămîntul. Dar triunghiul format de aceste trei faze nu este un triunghi echilateral. Distanţa dintre culminaţie şi deznodămînt trebuie să fie mai mică decît distanţa de la expoziţie la culminaţie. În momentul cînd deznodămîntul începe să se profileze, e necesar ca el să fie abordat cît mai repede, fără a da spectatorului posibilitatea să rezolve problema mai înainte decît a făcut-o autorul.

10. Reciteşte ce ai scris, cu voce tare. Receptînd prin auz, vei putea sezisa diferenţa dintre impresiile produse prin citirea cu voce tare şi cele ce rezultă citind în

gînd. Cel căruia îi citești opera nu trebuie să fie neapărat un specialist; adesea, un om cu bun simț observă ceea ce tu, autor, și ascultătorul-specialist neglijați, tinzînd în primul rînd să căpătați o impresie globală. Citind, nu aștepta dinainte să fii lăudat; sfaturile, chiar și cele mai neînsemnate, nu le primi numai din condescendență. Nu contrazice pe cei ce-ți fac observații, numai de dragul de a contrazice, ci judecă mai întîi fiecare observație, chiar și atunci cînd aceasta ți se pare absolut lipsită de însemnătate. Nu fi intolerant față de critică — dacă ea e pozitivă, n-o considera drept poliță a unei societăți de asigurare; dacă e negativă, n-o lua drept condamnare la moarte. Laudele să nu-ți micșoreze preocupările și temerile care, ca o furtună, te-au bîntuit în timp ce scriai prima ta lucrare. Ponegririle să nu-și slăbească consecvența cu care ai scris-o. Fiecare operă nouă, consider-o prima. Privește-ți orice operă nouă ca pe un debut în fața publicului.

Pentru lectorul avizat al zilelor noastre, multe din observațiile lui Nușici reprezintă locuri comune ale esteticii teatrale. E adevărat însă că — privite în ansamblu — punctele acestui decalog conturează o concepție despre dramaturgie, o concepție a unui bun meșteșugar și a unui foarte înțelept și sincer artist. Se amestecă în acest credo naiv, multă candoare și onestitate intelectuală. Chiar dacă azi nu sîntem de acord cu tot ce afirmă, recunoaștem totuși în „crezul" lui Nușici pe dramaturgul profund realist, care și-a urmat cu o consecvență eroică convingerile. Opera sa reprezintă o prețioasă etapă din evoluția teatrului iugoslav. Deși critica burgheză a încercat să-l ignoreze, succesul pe care îl înregistrează astăzi comediile sale dovedește, în afară de valoarea și actualitatea lor, și faptul că o operă adevărat realistă străbate la lumină, în ciuda tuturor piedicilor pe care i le pun o cenzură strîmtă, un regim reacționar.

I. D. S.

Cultură teatrală

Oportunitatea și interesul pe care le prezintă ciclul de prelegeri din istoria teatrului european, inițiat la începutul acestei stagiuni de către direcția Naționalului, sînt atît de evidente, încît ni se pare de prisos să mai întîrziem, explicativ, asupra acestor aspecte. Se cuvine, totuși, subliniată așezarea temeinică a prelegerilor pe coordonate precise, mărturisite în titlul de ansamblu al ciclului *(Teatrul — artă universal-realistă)* și repetate explicit și argumentat în cadrul fiecărei conferințe. Astfel orientate, prelegerile — fie că reînvie mimusul antic, de origine și inspirație prin excelență populare, fie că reconstituie un capitol din istoria mai apropiată a teatrului, ilustrîndu-l cu opere sau personalități scriitoricești mai semnificative — converg spre un același obiectiv: urmărirea și relevarea filonului realist care, în succesiunea etapelor istorice, în ciocnirea diverselor curente, a fost factorul determinant al perenității creației dramatice. Temeinica formație a conferențiarului — Ion Marin Sadoveanu — aliată cu calitățile sale de vorbitor, fac din fiecare prelegere o succintă sinteză, care, dincolo de hotarele propriu-zise ale teatrului, se inserează în sfera mai largă a istoriei culturii. Nenumăratele digresiuni pe care și le îngăduie conferențiarul — ca atunci cînd schițează dominantele barocului sau cînd face o incursiune în muzica wagneriană — nu sînt, la drept vorbind, digresiuni, ci punctații întregitoare, care sudează și mai strîns expunerea. Mai exact, expunerile, căci finalul unei prelegeri este, întotdeauna, deschizător de perspective asupra prelegerii următoare, după cum numeroasele reveniri sau referiri la expuneri anterioare nu au caracterul didactic al unor repetări schematizate, ci luminează de fiecare dată aspecte noi ale fenomenelor cercetate.

Am vorbit la începutul rîndurilor noastre despre oportunitatea inițierii acestui ciclu. Mărturisim că ne-am gîndit, în special, la posibilitățile de ordin spectacologic, pe care le oferă, prin completările experimentale, ilustrînd expunerile. Incredințate unor regizori tineri, ele sînt pentru ei un binevenit prilej de a-și afirma personalitatea artistică, lucrînd pe texte majore, de valoare universală, care angajează o gamă expresivă, deosebit de bogată. Este un examen greu, cu atît mai greu cu cît — cel puțin în ce privește primele conferințe — era vorba de opere arareori sau chiar deloc jucate la noi și necesitînd un stil de interpretare specific. Deși unele realizări întru totul izbutite au vădit o viziune regizorală personală, promițătoare (ne gîndim la Hans Sachs, îngrijit de M. Berechet, la *Farsa jupînului Pathelin* și unele din fragmentele molierești, în regia lui M. Niculescu), s-a putut constata lipsa unei poziții clare, categorice în dirijarea actorilor. S-a pendulat între un stil — să-i spunem modern — sobru, despuiat, concentrat, și alunecări în patetismul „clasic" cu — vai! — tremolouri în glas. Așa a fost cu putință ca, pe lîngă apariții reușite ale unor tineri, ca: Victor Moldovan, Daniel Crișmaru, Coca Andronescu; pe lîngă Jocasta statuară și totuși umană, înfățișată de Marietta Anca, pe lîngă acea bijuterie scenică, pe care ne-au oferit-o maestrul I. Finteșteanu și Eugenia Popovici, dialogînd, ca Arnolphe și Agnès, în *Școala nevestelor* de Molière, să asistăm la interpretări care au escamotat tragismul interior al unor momente din *Cidul* și *Brutus* (Voltaire).

E știut că rolurile clasice necesită o dicțiune perfectă, cea mai mică defectuozitate fiind, aici, fatală. Tinerii noștri actori nu corespund, adesea, acestor cerințe și regizorii care răspund de completările experimentale n-ar trebui să treacă cu vederea acest lucru.

Cu rezervele de mai sus, este incontestabil că Teatrul Național vădește, și prin organizarea acestui ciclu de conferințe, că-și înțelege rolul de promotor al culturii teatrale din țara noastră. Faptul e cu atît mai îmbucurător, cu cît pilda lui a fost stimulatoare: Teatrul Armatei și Teatrul Tineretului au inițiat organizarea unor cicluri similare, consacrate istoriei teatrului romînesc.

T. STAICU

O păcăleală

Un adevăr evident ce nu se mai cere demonstrat se numește, în matematică, axiomă. Mă gîndeam zilele acestea ce nume s-ar putea da, în domeniul teatral de astă dată, unui spectacol a cărui absurditate este atît de evidentă, încît nu mai trebuie demonstrată. Fred Firea, I. Atanasiu-Atlas, Silviu Georgescu și Nicuță Tănase i-au dat de curînd numele de *Un băiat iubește o fată,* spectacol satiric-muzical. Absurditatea acestui „spectacol" este atît de evidentă încît, pur și simplu, dezarmează!

Dar pentru că nu se poate, din păcate, să ne oprim aci, deoarece — enunțate fără dovezi — afirmațiile ar putea ridica obiecții din partea autorilor, îmi voi îngădui să aduc aci pe hîrtie, drept demonstrație, doar cîteva spicuiri din „teatrul" celor patru autori.

Pentru o mai desăvîrșită obiectivitate, în scopul de a comunica subiectul spectacolului, prefer să mă adresez unui text al autorilor, publicat în program: «Subiectul nostru ?... „Un băiat iubește o fată!" Poftim, ăsta e subiectul!... Simplu, nu? Paradoxal, totuși cele mai simple subiecte sînt cele profunde». Trec peste stilul acestor rînduri și îmi permit doar să atrag atenția asupra certificatului dat de autori însăși „profunzimii" propriei lor opere. Și pentru ca lucrurile să nu poată fi cumva greșit interpretate, ei declară cu o superbă modestie: „Un băiat iubește o fată". Numai că asta nu se întîmplă la Verona și nici în evul mediu... Se întîmplă în zilele noastre, adică în spectacolul domniilor-lor. Iată deci că spectacolul este pus alături de *Romeo și Julieta* și noi avem probabil de-a face, sub înfățișarea contemporanilor noștri, cu al doilea, al treilea, al patrulea și, respectiv, al cincilea Shakespeare. Am adăuga doar că, spre deosebire de marele dramaturg, autorii noștri, după propriile lor mărturisiri, așteptau la premieră cu înfrigurare dar cu evidentă siguranță „o explozie de rîs". Nu zîmbete, nu rîsete, nici măcar hohote, ci explozii de rîs. Pur și simplu!

Se ridică cortina, urmează după cum spun autorii — „bătaia de aripi a primului gong" (!?!) și ne este dat să auzim rostite texte ca acestea (numai cîteva exemple):

1) *La un cadou oricît de mic*
Ne face inima tic-tic
Și-o clipă toții
Avem emoții
De la călutul balansoar
Pînă la flaconul Chat Noir
Chiar ostrogoții
Aveau emoții .

Las la o parte că, de aici, se înțelege că atît călutul balansoar, cît și flaconul de colonie sînt stăpîniți de emoții. Dar nu pot pricepe în nici un chip ce caută ostrogoții în această chestiune și de ce era necesar să ni se specifice stările lor emotive.

Presupun însă că autorul acestui text, avînd nevoie de o rimă la „emoții", a recurs direct la dicționarul de rime, unde dînd peste, știu eu, roboții, piloții, hotentoții, saboții etc., a ales, dintr-o inexplicabilă inspirație, „ostrogoții". Ingenios!

Într-un scheci despre „evoluția cadoului", „el", cavaler în zale, sosește după o îndelungată călătorie medievală la „ea", care-l „aștepta nerăbdătoare de 64 de ani în turnul castelului... într-un capot *uni* cu dungi", (dacă e *uni,* cum poate fi cu dungi? Dar în sfîrșit: poanta vorbește !?). Are loc o conversație, din care spicuim:

2) *El:* Vai, ce castel frumos ai! Ce filodormă ai dat?

Ea: O mie... galbeni.

El: O mie galbeni? (Remarcați inventivitatea dialogului care amintește de: — Bună seara! — Bună seara! — Aveți „Seara"? — Avem „Seara"! — Dați-mi „Seara"! — Poftim „Seara"! — Bună seara! — Bună seara!)

Ea: Da.., dar am și încălzire centrală.

El: Dacă n-ai avut răbdare să se înființeze Biroul central de schimb de locuințe...

Asta se cheamă desigur, în limbajul autorilor, actualizare. Cum să mai dovedești, în cazul nostru, lipsa de gust, non-sensul şi lipsa absolută de umor al unui asemenea dialog ?

3) *Radu :* Dacă nu vă supărați, cine sînteți D-voastră ?
Mişu : Soțul !
Radu : Soțul Mariei ?
Mişu : Nu ! Al Mariei !

4) *Mişu :* Tu ești prietenul meu bun ? Tu ești omul căruia mi-am deschis inima ? Tu ești, Mircea ?
Mircea : Da'mpărate !

Andersen istorisește undeva pățania acelui împărat care, stăpînit de patima luxului vestimentar, a căzut victima a doi şarlatani. Ei afirmau că pot confecționa o stofă neînchipuit de frumoasă, care are și proprietatea de a nu putea fi văzută de oamenii proşti și necorespunzători în demnitățile pe care le ocupă.

Împăratul a comandat stofa şi cei doi au mimat țeserea ei, croirea vestmintelor, îmbrăcarea lor pe împărat. Nimeni — nici chiar capul încoronat — nu a îndrăznit să afirme că nu vede nimic. Şi astfel, împăratul a ieşit la paradă în pielea goală, în timp ce toți demnitarii îi admirau straiele inexistente.

Mi-am amintit de această poveste cu ocazia vizionării spectacolului de estradă, amintit. Este o mare asemănare aici : deși cei patru autori, plus colaboratorii lor M. Pavelescu și N. Frunzetti, vor să ne convingă că există subiect, scheciuri, cuplete, glume etc., în fond, spectacolul e inexistent. Împăratul se plimba gol pușcă. Numai că, în poveste, era și un copil, care striga cu ingenuitate : priviți, împăratul e gol ! Ar trebui să vină cineva să avertizeze spectatorii : priviți, e o păcăleală !

Ion BARNA

meridiane

Experienţele teatrului suedez

Am urmărit cu viu interes studiul lui Gustaf Hilleström asupra decoraţiei teatrale în Suedia pe durata 1940—1955, publicat în revista „Le Théâtre dans le Monde" (vol. IV, nr. 2), scoasă de Institutul Internaţional de Teatru, cu concursul organizaţiei U.N.E.S.C.O. Şi din cele scrise, şi din numeroasele fotografii şi schiţe, ne-am putut da seama nu numai de anumite experienţe specifice scenei suedeze, dar — ceea ce este mai însemnat — de unele tendinţe şi probleme caracteristice în genere scenografiei occidentale actuale, aflată în căutări pozitive dar şi în sterile rătăciri şi confuzii. Cum Suedia are o veche tradiţie teatrală şi a dat scenei şi ecranului o seamă de dramaturgi, actori şi regizori de frunte, care s-au impus în întreaga lume, această privire sinoptică pe o durată de 15 ani — cînd s-au întîlnit şi s-au ciocnit atîtea formule şi curente în regie şi scenografie — nu poate decît să ne intereseze.

În studiul acesta se aminteşte că, după primul război mondial, scenele suedeze au folosit expresionismul, aclimatizînd acest curent pornit din Germania. Expresionismul şi-a avut răsunetul în Suedia, pînă la cel de al doilea război mondial, datorită lui Isaac Grünewald, fost pictor de şevalet, şi lui Knut Ström, actualmente regizor şi decorator la Götteborg. Amîndoi însă au renunţat cu timpul la formula expresionistă, şi din studiul amintit aflăm că Grünewald a evoluat către clasicism, chiar dacă a mai păstrat în decoraţie un colorit puternic şi bogat. În decorurile mai noi pentru opera *Samson şi Dalila,* Isaac Grünewald a folosit coloritul în sensul marelui pictor scenograf rus Leon Bakst. Grünewald a murit prematur, în 1946.

Din aceste informaţii, deducem că şi în Suedia s-a constatat cu timpul că expresionismul nu putea constitui o formulă viabilă şi general valabilă. După cum se ştie, expresionismul potenţa subiectivismul, exacerba stările sufleteşti ale personajelor, patimile şi violenţele, proiectînd în pictură şi sculptură mai ales anumite sentimente primitive şi ocolind realitatea obiectivă. Iraţionalismul şi misticismul rudimentar nu lipseau din perspectiva biologizantă a expresionismului. În scenografie, expresionismul folosea linii şi culori care oglindeau asemenea stări subiective, precum şi explozii de biologie primitivă, arătînd uneori modul cum vedeau lumea şi mediul din preajmă respectivele personaje.

Şi la noi, Karlheinz Martin a montat, prin 1924, o serie de piese de Strindberg, Dymov şi Aristofan în decoruri expresioniste. În *Pelicanul* de Strindberg, unde eroina este o mamă denaturată, care îşi nimiceşte copiii, decorul sugera însăşi atmosfera de descompunere a acestui mediu descris de Strindberg, el însuşi un scriitor cu violenţe expresioniste, în care biologicul este uneori proiectat cu o forţă animală. În altă piesă, decorul sugera felul în care vedea lumea un bărbat distrus de alcoolism şi profund dezaxat sufleteşte. În *Lysistrata* lui Aristofan, decorul era simplu (perdele şi practicabile), dar prin luminaţia care urmărea anumite personaje şi se concentra asupra unor momente mai violente ale acţiunii, şi mai ales prin jocul actorilor, stilul expresionist se vădea la fel de arbitrar, deformînd armonia piesei şi scoţînd la iveală actele mai stridente, gesturile mai primitive, sentimentele mai explozive.

Dacă de la expresionism au rămas unele experienţe interesante în materie de colorit şi o accentuare mai puternică a vieţii lăuntrice, acest curent nu s-a putut menţine în totul, tocmai pentru că subiectiviza, primitiviza, deforma natura umană şi realitatea obiectivă. Nu-i deci de mirare că, şi în Suedia, Grünewald s-a îndreptat cu timpul spre clasicism, care respectă tocmai raportul dintre valorile interioare şi cele exterioare şi cuprinde într-o viziune echilibrată, dar nu fără substanță, adevărul. Iar cînd Grünewald s-a lăsat înrîurit, înainte de a muri, de stilul lui Bakst, care a adus scenei mai mult colorit și o viață mai plină, tocmai ca o reacție împotriva decorurilor și costumelor inchistate într-un academism convențional și prăfuit, înțelegem nevoia decoratorului suedez de a închega o realitate scenică mai obiectivă și mai bogată în semnificații, împlinind prin decorație ceea ce expresionismul sărăcea, deforma, violenta.

Dintre realizările scenei suedeze în anii 1940—1955, cele mai interesante ne par acelea ale regizorilor Alf Sjöberg și Olof Molander, care impun și viziunea plastică a diferitelor spectacole, sau, mai precis, știu ce colaboratori să-și aleagă pentru scenografia spectacolelor înfăptuite de ei. Oameni de mare cultură și înalte concepții, cei doi regizori pot face această alegere și chiar conduce pe scenografi, dar aceasta nu este totdeauna cu putință cînd directorii de scenă nu au o cultură temeinică și nu sînt familiari cu artele plastice.

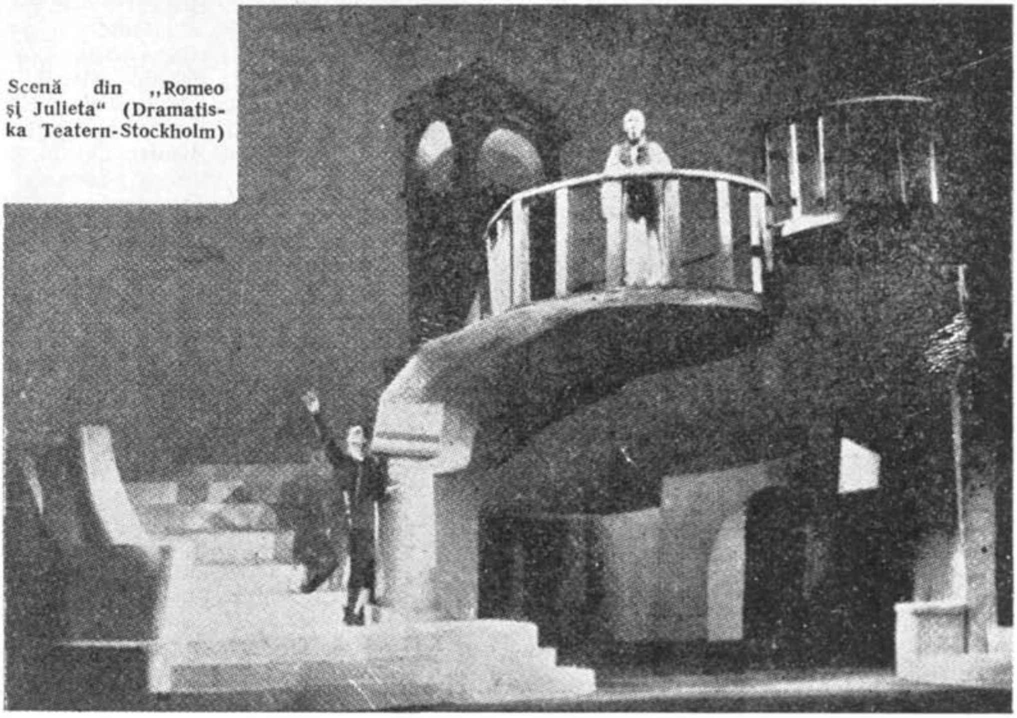
Alf Sjöberg se lasă călăuzit de cerințele textului, de atmosfera și caracteristicile ei, atunci cînd alege pe un scenograf sau altul, formulîndu-le anumite cerințe.

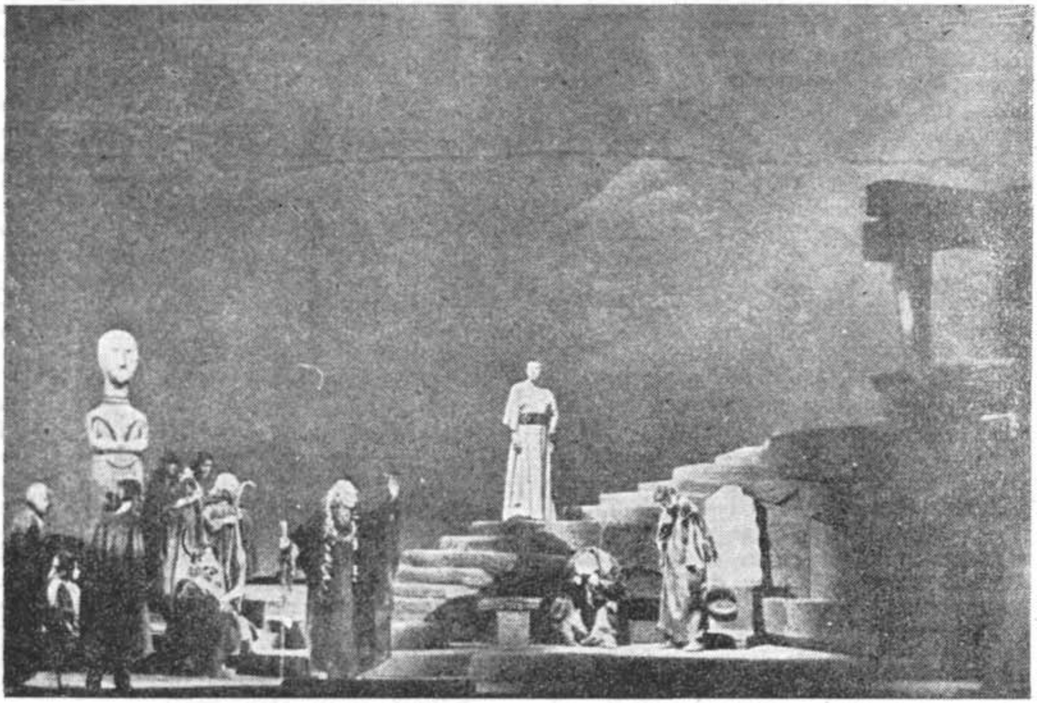
Pictorul scenograf Sven Erixson a colaborat cu regizorul Sjöberg la montarea unor lucrări atît de deosebite, ca *Richard al III-lea* și *Romeo și Julieta* de Shakespeare, *Piatra filozofală* de dramaturgul suedez Pär Logerkvist, precum și piese de Lorca, făcînd totodată scenografia la opera *Carmen*.

Cum au fost montate piesele lui Shakespeare? Dată fiind schimbarea continuă a locurilor acțiunii, se pare că peste tot s-a adoptat un cadru fix, o construcție arhitectonică permanentă de-a lungul spectacolului, construcție care uneori dispare, acoperită de perdele, alteori apare numai parțial, dar în genere se menține în fața spectatorilor. Așa s-a montat la Mossoviet *Othello*, cu neîntrecutul Mordvinov, așa se montează și la noi de mulți ani piesele lui Shakespeare, așa s-a montat în Suedia *Richard al III-lea*. Problema variației diferitelor locuri de acțiune în teatrul elizabetan a fost rezolvată la spectacolul cu tragedia *Romeo și Julieta* într-un spirit mai arhitectural, mai constructivist, după cum reiese din fotografii. Aici, balconul nu mai păstrează caracterul italian, specific, ci pare mai curînd de-un modern geometrism, lipsit de orice detaliu sugestiv și care, după părerea noastră, sărăcește atmosfera specifică. Aici, nu mai e vorba de stilizarea mai totdeauna necesară decorației teatrale, ci de abstractizare.

O colaborare rodnică au avut Alf Sjöberg și cu scenograful Stellan Mörner, autorul decorurilor și costumelor la piesele *Noaptea regilor* de Shakespeare, *Tartuffe*

Scenă din „Romeo și Julieta" (Dramatiska Teatern-Stockholm)





Decor de Georg Magnusson—Gunnar Gelbert la „Oedip Rege“ (Dramatiska Teatern—Stocholm)

de Molière și la unele piese de Giraudoux și Fry, ca și la piesele lui Strindberg, marele dramaturg suedez, mereu jucat și reluat pe scenele patriei sale și din a cărui operă s-a reprezentat, în regia și scenografia celor doi oameni de teatru, *Enric al XVI-lea*. Comedia lui Shakespeare s-a jucat pe o platformă înconjurată de elemente decorative care sugerau atmosfera respectivă și erau îmbăiate în lumină. Construcția aerată a spectacolului pare a se fi armonizat de minune cu întrepătrunderea dintre realitate și ficțiune din această comedie. In *Apollo de Bellac*, piesa lui Giraudoux, decorul a fost mai schematic, dar căpătînd viață datorită uriașei efigii a zeului.

Este interesantă remarca autorului că, atît în trecut cît și în prezent, nu pictorii decoratori profesioniști au adus în scenografie marile inovații și proiecte „revoluționare“, ci artiștii care nu erau exclusiv legați de activitatea teatrală — și această observație o socotim cu totul justă și la noi, unde în trecut teatrul se rezuma la cîte un pictor decorator, care oricît ar fi fost de înzestrat era nevoit să ajungă la rutină, la banalitate și uneori chiar să copieze de-a dreptul machetele și schițele reproduse prin revistele străine sau cele văzute cu prilejul vreunei călătorii. Alf Sjöberg a ales pe cei trei mari artiști plastici, Sven Erixson, Stellan Mörner și Eric Grate, tocmai pentru că aceștia nu erau îmbîcsiți de rutină și conformism, iar rezultatul acestei colaborări a constituit o reală innoire în arta scenografiei suedeze.

Spre deosebire de Sjöberg, celălalt regizor de frunte, Olof Molander, colaborează mai curînd cu scenografii profesioniști decît cu artiștii dinafara vieții teatrale, el realizînd atmosfera integrală a spectacolului și dîndu-i viziunea plastică de ansamblu. Molander este un regizor cu o concepție și o viziune integrală a spectacolului și posedă temeinice cunoștințe plastice; de aceea, are nevoie mai mult de executanți, pentru că el este acela care asigură, în fond, viziunea plastică a spectacolului și mai puțin scenografii.

Molander a pus în scenă o seamă de piese ale lui Strindberg, pe care le-a reînnoit magistral, observă autorul studiului. De asemenea, el a montat *Medeea* lui Euripid, continuînd un stil introdus încă din 1929 de către regizorul Per Lindberg cu prilejul reprezentării tragediei *Agamemnon*. Decorurile și costumele au fost făcute atunci de către sculptorul Carl Miles. Acest decorator a înlăturat banalele și inexpresivele decoruri neoclasice cu coloane albe, în care se jucau tragediile grecești, aducînd în locul lor elemente din arta arhaică a grecilor, care — și ca epocă, și ca echivalență stilistică — se potriveau mai bine marilor tragici. Carl Miles a construit pentru *Agamemnon* un impresionant decor cu uriașe coloane dorice, iar costumele au fost inspirate din stilul mycenian. Astfel, observă Hilleström, s-a impus pe scena suedeză „o viziune mai exactă, mai colorată și, de asemenea, mai violentă a antichității".

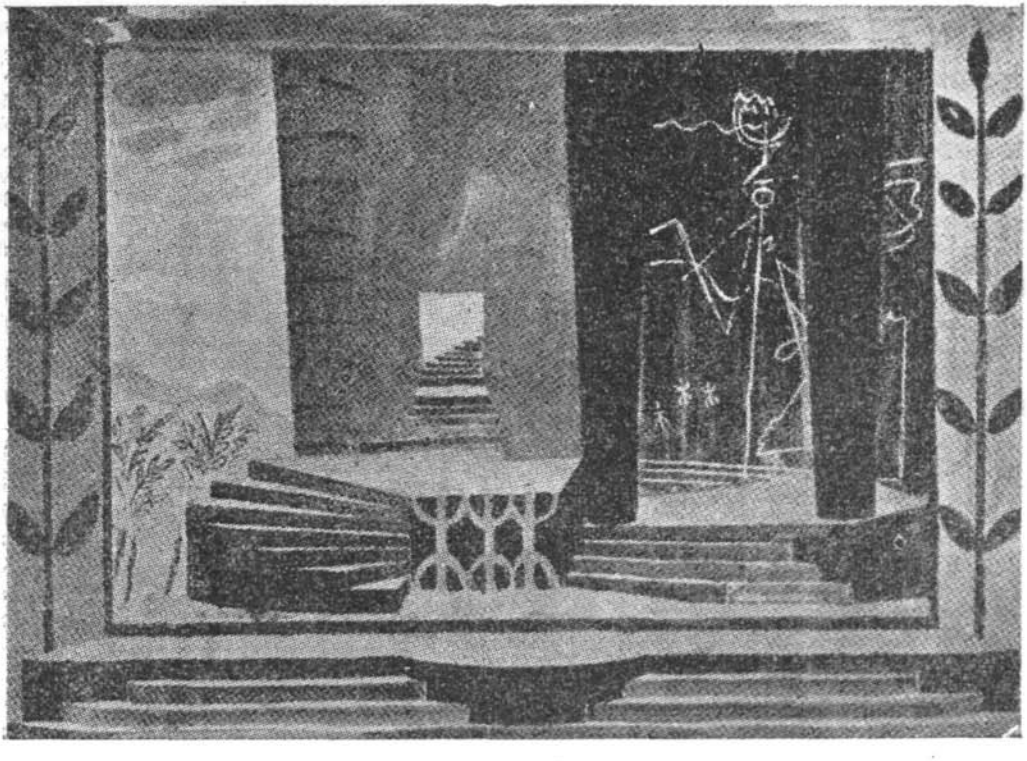
Această tendință spre un stil arhaizant a cultivat-o și Olof Molander, cînd a montat în 1934 *Medeea*. Scenograful Otte Sköld a dat un cadru cretan acestei tragedii atice, slujindu-se de noile descoperiri arheologice de la Knossos. Tot în stil preclasic a montat Molander, mai de curînd, *Antigona* (decoruri Yngve Larson) și *Oedip Rege* (decoruri Georg Magnusson), depărtîndu-se de teoriile estetice ale lui Winckelmann și, am adăuga noi, de banalizatele viziuni luate și pentru tragicii greci, și pentru Racine, de la Pompei, care reprezenta decadența stilului antic și, în orice caz, nu epoca în care și-au scris nemuritoarele capodopere Eschil, Sofocle, Euripid și Aristofan.

În 1954, Olof Molander a pus în scenă *Orestia* lui Eschil (decoruri Mark Voss), inspirîndu-se de la imaginile vaselor grecești.

Studiul mai pomenește și de alți scenografi, dintre care unii cultivă un primitivism la fel de deformant ca și expresionismul, alții abstractismul și suprarealismul, care și ele sărăcesc și alterează valorile omenești. Otte Sköld, în scenografia la *Machbeth* sau la unele piese ale lui Strindberg, se îndreaptă spre un primitivism plin de violențe cromatice și formaliste, iar Carl Johansson-Cloffe a dat tragediei lui Ibsen, *Brand*, o orientare abstractă și „puritană", ca și tragediei *Hamlet*.

Alții însă variază expresiile plastice după sensul piesei; printre aceștia este și Knut Ström, despre care am pomenit la începutul acestui articol. Ström, arată autorul studiului, nu are idei preconcepute, ci conferă fiecărei piese cadrul cerut de ideile și atmosfera specifică. Ström folosește uneori expresionismul, dar și clar-obscurul rembrandtian, alteori decorurile realiste, alteori decorurile simplificate și stilizate. Colaborînd cu fiul său Karl-John Ström, Knut Ström a montat într-un stil de mare lirism piesa lui Garcia Lorca *Dona Rosita*, dar în schimb *Caligula* lui Camus a fost prezentată în decoruri deosebit de brutale și primitive. *Antigona* lui Anouilh a fost prezentată într-un cadru fantezist (regia

Decor de Otte Sköld la „Medeea" de Euripid (Dramatiska Teatern-Stockholm)



Langervist, decoruri Yngve Gamlin), decorul părînd o plasă de năvodar sau o uriașă pînză de păianjen, în care ușile făcute din prăjini asimetrice păreau strîmbate de vicisitudinile vremii.

Am dat asemenea amănunte și am stăruit asupra unora dintre problemele regiei și mai ales scenografiei suedeze, pentru că, laolaltă, ele sînt pilduitoare, dacă desluşim cum se cuvine lucrurile valabile, dar şi excesele şi confuziile ce caracterizează arta din țările insuficient călăuzite de umanismul socialist. Felul cum se rezolvă montarea pieselor antice sau a celor shakespeariene, sau a unora contemporane, relațiile dintre regie și scenografie, problema contribuției pictorilor dinafara vieții teatrale și a celor profesioniști în scenografie, faptul că unele inovații vin nu numai de la pictorii de șevalet, dar și de la sculptori (la care nimeni nu s-a gîndit și nici nu se gîndește la noi să apeleze în scenografie) — iată o seamă de lucruri cu totul interesante, pe care studiul lui Gustaf Hilleström ni le-a amintit. Acestea pot constitui contribuții pozitive, surse de inspirație în activitatea noastră teatrală, spre deosebire de alte experiențe aici menționate, care merg pe drumul purei abstracții. Trebuie de deosebit între căutarea, care pornește de la un țel precis realist, și rătăcirile care fac tocmai abstracție de spiritul constructiv al vremii noastre.

P. COM.

Ecoul unei vizite

Ziarul „Le Phare" din Bruxelles a publicat în două numere consecutive un amplu articol al d-lui Herman Closson, om de teatru belgian care ne-a fost oaspe anul trecut. Articolul, intitulat „Le Théâtre à Bucarest" conține o serie de aprecieri foarte pozitive cu privire la fenomenul teatral de la noi. Ceea ce relevă în primul rînd d-sa este că în țara noastră „teatrul face obiectul unui adevărat cult". Seriozitatea și criteriile științifice care prezidează la pregătirea viitorilor actori, regizori și teatrologi sînt consemnate pe larg, cu amănunte, în cuprinsul articolului. La Institutul de Artă Teatrală și Cinematografică „I. L. Caragiale" — „munca de predare e cît se poate de cuprinzătoare și diversă, — apreciază autorul. La absolvirea institutului, tînărul actor e sigur că va fi angajat în unele din cele aproape patruzeci de teatre de stat din țară". De altfel, această siguranță a zilei de mîine — atît de diferită de veșnica goană după un angajament, fie el de scurtă durată, de permanenta incertitudine, caracteristice vieții tinerilor artiști încă „neconsacrați" din lumea capitalistă — l-a impresionat adînc pe d-l Closson. Chiar dacă actorul (sau regizorul tînăr) e repartizat în provincie, precizează d-sa, „el are timpul să-și completeze pregătirea și numai valoarea lui personală îl evidențiază și îl apropie treptat de ansamblurile din București". Cît privește metoda pregătirii actoricești, H. Closson n-are decît cuvinte de prețuire: „Influența lui Stanislavski se regăsește, binefăcătoare, în jocul actorilor care e foarte expresiv, cu o mimică mai interesantă și mai variată decît la noi".

Consemnînd impresiile pe care i le-a prilejuit vizionarea mai multor spectacole în capitala țării noastre, autorul nu-și ascunde rezervele față de regie și față de concepția scenografică, așa cum a putut-o constata din cele cîteva reprezentații la care a asistat:

„...Chestiunea decorației scenice pare să fie unul din punctele slabe ale teatrului romînesc... Noi am depășit de mult acest stadiu. Un costum de teatru nu are a se conforma documentării, ci trebuie să se inspire din ea, să o stilizeze... Există aci o căutare naturalistă a amănuntului, căreia ar trebui să i se întoarcă spatele cu toată hotărîrea." Observațiile ni se par cu atît mai interesante, cu cît coincid cu tendința de înnoire și simplificare, ce-și face tot mai mult loc în acest domeniu al activității teatrelor noastre. H. Closson relevă sprijinul neprecupețit pe care-l primesc teatrele de la statul de democrație populară și... de la spectatori, care le urmăresc activitatea cu pasiune. „Am făcut adesea, nu fără amărăciune, o paralelă cu stările de la noi" — mărturisește el sincer în încheierea articolului. „Ne-am putea, oare, închipui trei sau patru teatre în aer liber la Bruxelles, care să joace Molière, Marivaux sau Shakespeare și să fie înțesate de public *în fiece seară?*" Și răspunsul pe care el însuși îl dă este negativ.

Știri din...

U. R. S. S.

● Consfătuirea oamenilor de teatru din capitala Uniunii Sovietice, inițiată în urmă cu cîtăva vreme de organizația de Moscova a P.C.U.S., Ministerul Culturii al U.R.S.S. și Ministerul Culturii al R.S.F.S.R., se impune atenției noastre prin acuitatea cu care a relevat, ca problemă nr. 1 a teatrului sovietic, necesitatea permanentei îmbogățiri a repertoriului cu lucrări dramatice inspirate de realitatea imediată, pe calea statornicirii unei și mai strînse legături între teatru și dramaturgi.

Luînd drept bază de discuție cuprinzătorul raport prezentat de K. Ușakov, participanții la consfătuire, printre care V. Plucek, regizor al Teatrului de Satiră, M. Țarev, directorul Teatrului Mic, Z. Sajin, actor al Teatrului Central pentru copii, dramaturgul I. Stok, I. Cepurin, președintele secției de dramă a organizației de Moscova a Uniunii Scriitorilor sovietici, și alții au încercat să oglindească diversele aspecte ale problemei îmbogățirii repertoriului cu lucrări dramatice originale, sugerînd și căile pentru grabnica ei rezolvare. Insistînd îndeosebi asupra modalităților de conlucrare dintre dramaturgi și teatru, V. Plucek și-a exprimat convingerea că, în pofida greutăților sau a lipsurilor ce s-ar putea ivi din vina uneia sau a celeilalte dintre părți, teatrele trebuie să lucreze consecvent cu dramaturgii și să tindă spre desăvîrșirea operei începute prin efort comun. Pentru o trainică conlucrare și sinceră prietenie între teatru și dramaturgi a pledat și dramaturgul I. Stok, ca și I. Cepurin, care a subliniat printre altele că expresie a acestei prietenii trebuie considerate în primul rînd dragostea, atenția și simțul de răspundere pe care teatrele trebuie să-l vădească în alegerea și realizarea scenică a pieselor originale.

Condamnînd cu asprime acele teatre care, dovedind o slabă vigilență, au inclus în repertoriul lor o seamă de lucrări nesemnificative ale dramaturgiei apusene, N. Ohlopkov, regizor principal al teatrului „V. Maiakovski" a cerut teatrelor o deosebită exigență în ce privește dramaturgia occidentală, atît pe planul alegerii pieselor cît și pe cel al realizării lor scenice. N. Ohlopkov a citat spre exemplificare spectacolul cu piesa *Filumena Marturano* de Eduardo De Filippo, realizat pe scena Teatrului „E. Vahtangov", pe care-l considera în acest sens o alegere justă pentru repertoriu, și o izbîndă a teatrului. Referindu-se la unele probleme de spectacologie, N. Ohlopkov a subliniat cu satisfacție apariția, în ultima vreme, a unor spectacole înnoitoare sub raportul rezolvării lor regizorale.

Acest lucru exemplifică deplin — a subliniat vorbitorul — posibilitatea promovării unei diversități de căi regizorale în cadrul aceleiași metode de bază care este realismul socialist.

În intervenția sa, B. Ravenski, regizor al Teatrului Mic, s-a referit la rolul important ce-i revine regiei în dezvoltarea teatrului sovietic. Vorbitorul a precizat că lupta împotriva nivelării și uniformizării — ce se poartă astăzi în teatru — vizează în primul rînd regia. B. Ravenski a pledat pentru folosirea tradițiilor regiei sovietice, cunoscută din totdeauna pentru diversitatea drumurilor pe care le preconiza. Regizorii fruntași ai teatrului sînt chemați să educe elevi talentați și, în același timp, să îmbogățească prin propria lor experiență, tradițiile teatrului sovietic.

In cadrul consfătuirii a luat cuvîntul E. Furțeva, secretar al C.C. al P.C.U.S.

● Presa sovietică de specialitate ne informează despre apariția unei noi piese de teatru, *Minciuna*, rod al primei colaborări între dramaturgii V. Vinnikov și V. Kraht.

Acțiunea piesei ne poartă în lumea plină de pitoresc a unui port din îndepărtatul Nord. Dimitrii Sergheevici Rublev, căpitanul portului, este tocmai pe punctul de a se muta la Moscova cu întreaga familie, unde urmează să preia o muncă de mare răspundere. In timpul unei puternice furtuni, Rublev este pus în situația de a decide asupra plecării în larg a unui vas, transportînd o prețioasă încărcătură destinată unei expediții polare. Hotărîrea lui Rublev pripită și mizînd pe risc, provoacă naufragiul vasului. Chemat în fața instanțelor superioare să răspundă pentru această catastrofă, Rublev nu pregetă să arunce întreaga vină a naufragiului asupra căpitanului Berejnov, un vechi și sincer prieten... Cu toată lipsa de probe, adevărul iese la lumină. Rublev va rămîne singur, părăsit de soția lui, fratele și chiar mama sa, care descoperă cu prilejul acestei nefericite întîmplări, o fațetă pînă atunci necunoscută a acestui om aparent atît de drept și cinstit. Dar bătrîna mamă mai nutrește speranța că fiul ei va reuși să se regăsească și că, într-o zi, se va putea reintoarce în sînul familiei: „Familia noastră este indestructibilă, spune ea. Mitenka se va reîntoarce cînd va deveni un adevărat Rublev".

„Faptele descrise de noi, au declarat autorii piesei, sînt absolut reale... Ele ne-au determinat să ne gîndim la împrejurarea că unii oameni care comit greșeli nu dau dovadă de suficientă bărbăție pentru a-și recunoaște cinstit vina... Pe de altă parte, am vrut să atingem și o altă temă, și anume să demonstrăm că familia sovietică, cel mai bun prieten al omului sovietic, este în același timp un judecător sever al faptelor sale".

● Teatrul Central de păpuși, condus de Serghei Obrazțov, a împlinit 25 de ani de activitate. Modestul teatru pentru copiii de odinioară, deservit de un colectiv format din șase oameni, s-a dezvoltat de-a lungul anilor ajungînd astăzi — alături de palatul Kremlinului, Universitatea din Moscova și alte monumente și edificii ale capitalei Uniunii Sovietice — un punct de atracţie pentru toţi vizitatorii Moscovei. În 25 de ani de activitate, Teatrul Central de păpuşi a oferit peste 19 mii de spectacole, vizionate de aproape 9 milioane de spectatori, cîştigîndu-şi — datorită măiestriei colectivului artistic şi ingeniozităţii rezolvărilor regizorale ale spectacolelor sale — o faimă mondială. Multe din spectacolele prezentate la începutul activităţii mai figurează şi astăzi în repertoriul teatrului şi sînt întîmpinate cu acelaşi interes, mereu proaspăt, de către spectatorii mici şi mari ai teatrului. Dintre acestea se cuvine a cita : *Motanul încălţat, Din porunca Ştiucii* (după un basm popular rus) şi altele.

Colectivul artistic este format din 47 de mînuitori şi aproape 2000 de păpuşi, distribuite în spectacolele acestei stagiuni.

Încă din 1937 fiinţează pe lîngă teatru un muzeu, care cuprinde una dintre cele mai complete şi interesante colecţii de păpuşi din lume. Organizatorul acestui muzeu, regizorul A. Fedotov, desfăşoară o cuprinzătoare muncă pentru studierea şi sistematizarea experienţei teatrelor de păpuşi din întreaga lume. Printre lucrările publicate în acest domeniu de A. Fedotov, se numără şi *„Anatomia păpuşii de teatru"*.

Teatrul Central de păpuşi acordă în mod sistematic sprijin tuturor celorlalte teatre similare, răspîndite pe întreg teritoriul Uniunii Sovietice. In ultimii ani, teatrul a stabilit trainice legături de prietenie cu teatrele de păpuşi din ţările de democraţie populară.

● In prezenţa ministrului Italiei în Uniunea Sovietică, a lui D. T. Şepilov, şi N. A. Mihailov, a avut loc la teatrul „E. Vahtangov", premiera piesei *Filumena Marturano* de Eduardo De Filippo.

Direcţia de scenă a noului spectacol este semnată de tînărul regizor E. Simonov, rolul Filumenei Marturano fiind deţinut de artista poporului Ţ. Mansur.

● In ultimele luni, teatrele din Leningrad şi-au îmbogăţit afişul cu cîteva noi spectacole.

Astfel, Teatrul de Comedii „N. Akimov" a dat viaţă scenică noii piese a dramaturgului A. Faiko *Nu-ţi face chip cioplit,* în care sînt reliefate virtuţile morale ale omului sovietic. Teatrul Lensoviet a prezentat în premieră piesa *După despărţire* a fraţilor Tur şi piesa lui S. Aleşin *Singură,* inclusă în repertoriul multor teatre sovietice.

In ce priveşte Teatrul Comsomolului Leninist, acesta a reluat una dintre primele lucrări dramatice ale Verei Panova, *In vechea Moscovă,* în care autoarea descrie reacţia diferiţilor reprezentanţi ai societăţii moscovite faţă de evenimentele ce au precedat prima revoluţie rusă.

In acelaşi interval de timp, Teatrul „A. M. Gorki" a prezentat în premieră unională o piesă dedicată tineretului studenţesc, *Cînd înfloresc salcîmii* de V. Vinnikov.

● Piesa lui A. Stein *Hotel Astoria* a fost prezentată în premieră unională de către teatrul „V. Maiakovski" din Moscova. Piesa lui A. Stein marchează a cincea premieră a teatrului „V. Maiakovski" de la începutul acestei stagiuni. În primele săptămîni ale noului an, pe scena aceluiaşi teatru a fost prezentată, tot în premieră (a şasea, în ordine cronologică) piesa *Sonetul lui Petrarca* a dramaturgului N. Pogodin.

Pe scena Teatrului Mic a avut loc premiera piesei *Scandal în noapte* a dramaturgului francez contemporan Marc Gilbert Sauvageon.

Printre primele premiere pe care Teatrul „Ermolova" le reprezintă în cursul acestui an, se înscriu piesele *O nouă fericire* de M. Svetlov şi *Nu-ţi face chip cioplit* de A. Faiko.

● Teatrul Tînărului Spectator din Lvov a prezentat recent piesa *Invăţătorul* de Ivan Franko. Scrisă în 1894, piesa a suferit, datorită cenzurii ţariste, trei transformări înainte de a vedea, în acelaşi an, lumina rampei pe scena Teatrului Popular Rus din Lvov.

După două spectacole, reprezentarea ei a fost oprită. De atunci, *Invăţătorul* n-a mai figurat în repertoriul nici unui teatru profesionist. Iată de ce, montarea ei de către Teatrul Tînărului Spectator poate fi, pe drept, socotită adevărata premieră a acestei piese, care conturează figura unui simplu învăţător ce şi-a închinat viaţa luptei împotriva obscurantismului şi nedreptăţii sociale.

● Teatrul Rus de Dramă „Lesia Ukrainka" din Kiev montează noua piesă a lui N. Pogodin, *Sonetul lui Petrarca.* Viitoarele premiere ale teatrului vor fi *Omul pus în retragere* de A. Sofronov şi *In căutarea fericirii* de V. Rozov. Cu mult înainte de deschiderea actualei stagiuni, teatrul s-a preocupat de întocmirea unui repertoriu festiv în cinstea celei de a 40-a aniversări a Marii Revoluţii Socialiste din Octombrie. Astfel, planul de repertoriu prevede noua piesă a lui K. Simonov, *Apărarea Moscovei, Fiul rătăcitor,* de A. Arbuzov, o dramatizare după romanul *Lumină deasupra mării* de I. Smolici, şi cunoscuta piesă a lui Vs. Vişnevski, *Prima brigadă de cavalerie.*

De asemenea, teatrul intenţionează să reprezinte *Casa deschisă,* de dramaturgul polon M. Baluţki.

Italia

● De la 25 noiembrie, anul trecut se desfăşoară în continuare la Roma şi Milano, ciclul de conferinţe organizat de Asociaţia culturală italiană. Din programul ciclului spicuim: „Teatrul italian contemporan", „De la Molière la Jouvet" şi altele.

● Spre deosebire de multe alte teatre italiene, Teatro del Convegno, din Milano, se poate mîndri cu o performanţă puţin obişnuită în ce priveşte popularitatea repertoriului său, în care predomină piesele originale. Astfel, piesa: *Don Giovanni involuntario* (Don Juan fără voie) de Vitaliano Brancati, pe care teatrul o reprezintă actualmente, a împlinit o sută de spectacole, continuînd să se bucure de atenţia publicului milanez. După *Bella* de Cezare Meano, distinsă cu premiul Institutului de Dramă Italian pe anul 1956, şi *Amleto* (Hamlet) de Riccardo Bacchelli, amîndouă reprezentate cu un egal succes pe scena teatrului del Convegno, *Don Giovanni involuntario* înscrie în palmaresul teatrului o a treia victorie şi — ceea ce e mai important şi semnificativ — tot cu o lucrare a dramaturgiei italiene.

R. P. Bulgaria

● Teatrul Popular din Stara Zagora a dat viaţă scenică unei piese mai puţin cunoscute a clasicului Ivan Vazov, şi anume comedia *Dvuboi*. Scrisă în anul 1912, comedia lui Vazov a fost propusă spre reprezentare Teatrului Popular abia în 1920, cînd conducerea teatrului a respins-o, pretextînd că „piesa nu este demnă de Vazov". În anul 1931, lucrarea a fost tipărită, bucurîndu-se de o largă circulaţie în rîndurile cititorilor. Totuşi, nici atunci şi nici în anii imediat următori nu s-a găsit vreun teatru care să o includă în repertoriul său. Abia astăzi, *Dvuboi* şi-a ocupat locul cuvenit pe afişul teatral bulgar. Actualmente, piesa figurează şi în repertoriul altor teatre din R. P. Bulgaria.

Franţa

● Un autor uitat şi o piesă aproape necunoscută au reapărut pe afişul teatral parizian, datorită tinerei formaţii „l'Equipe" care a oferit în sala Valhubert un ciclu de spectacole cu *Toboşarul nocturn* de Destouches.

Născut în 1680, Destouches se înscrie, alături de Nivelle de la Chaussée, drept întemeietor al dramei burgheze. Într-o bogată operă dramatică, în care influenţa dramaturgiei spaniole (Cervantes, Lope de Vega) se simte pe alocuri cu evidenţă, Destouches încearcă să închege osatura dramatică a unui gen în care pateticul şi comicul, ambele de certă calitate, se succed şi se îmbină armonios. Dintre numeroasele sale piese: *Curiosul impertinent*, de inspiraţie cervantiană, *Tripla căsătorie*, *Filozoful căsătorit* şi altele, în ultima vreme doar *Curiosul impertinent* s-a bucurat de atenţia oamenilor de teatru francezi, fiind reprezentată de către Comedia Franceză.

Toboşarul nocturn face parte din categoria aşa-numitelor piese morale, în care dramaturgul apărînd cauza „binelui" condamnă cu asprime „răul" şi pe purtătorii săi.

Formaţia l'Equipe, care a dat viaţă scenică acestei piese (regia Henry Denay), se înscrie în geografia teatrală franceză drept una dintre cele mai active valorificatoare ale repertoriului abandonat. Astfel, l'Equipe a reprezentat cu mult înaintea Comediei Franceze piesa lui Diderot, *O fi bun? O fi rău?* Înainte de a înscrie în repertoriu numele lui Destouches, l'Equipe a reprezentat în aceeaşi sală Valhubert, o altă piesă puţin jucată: *Europe* de cardinalul de Richelieu. De altfel, după ciclul de spectacole cu *Toboşarul nocturn*, tînărul ansamblu intenţionează să reia comedia eroică a cardinalului de Richelieu.

● În foaierul de la Palais de Chaillot, reşedinţa Teatrului Naţional Popular, condus de Jean Vilar, a fost organizată o expoziţie cu tema „Shakespeare şi teatrul englez".

R. Cehoslovacă

● Teatrul din Ceske Budejovice a montat de curînd *Tragedia optimistă* a lui Vs. Vişnevski. Prezentată pentru întîia oară în anul 1936, din iniţiativa regizorului Olomovc Stibor, piesa lui Vs. Vişnevski n-a mai fost jucată de atunci în Cehoslovacia. Reprezentarea ei de către Teatrul din Ceske Budejovice are de aceea caracterul unui important eveniment al mişcării teatrale din R. Cehoslovacă.

● Vl. Kovarik, şeful televiziunii cehoslovace, a inaugurat recent la Institutul de Teatru din Praga, un ciclu de conferinţe asupra televiziunii. In cadrul acestor conferinţe-lecţii, vor fi discutate problemele specifice ale scenariului de televiziune. Studenţii vor întreprinde vizite la studiourile de televiziune şi vor avea discuţii cu specialişti în acest domeniu. Institutul de Teatru din Praga este singurul în lume care a iniţiat un ciclu de lecţii privind această nouă ramură a artei.

● „Recolta teatrală" a devenit de multă vreme o sărbătoare tradiţională a vieţii teatrale din R. Cehoslovacă. La sfîrşitul stagiunii, colectivele artistice ale teatrelor regionale prezintă pe scena Teatrului Tyl din Praga cele mai bune spectacole ale repertoriului lor, oferind astfel o viziune mai mult decît completă asupra peisajului teatral cehoslovac. Experienţa ultimilor ani a determinat Ministerul Invăţămîntului şi Culturii să analizeze principiile organizatorice ale Recoltei şi să aducă o seamă de corective, menite să asigure o selectare cît mai riguroasă a spectacolelor. Fără a intra în detaliile organizatorice, vom menţiona că, începînd cu acest an, spectacolele tuturor teatrelor vor fi urmărite de o comisie lărgită, cuprinzînd doi membri ai juriului naţional al Recoltei, doi consilieri anume aleşi de minister dintre personalităţile de vază, acreditaţi pe lîngă fiecare teatru. Spectacolele alese spre a fi reprezentate în cadrul Recoltei vor fi definitivate într-o consfătuire ce va reuni, în afara celor doi membri ai juriului şi a celor doi consilieri, pe directorul teatrului, un delegat al sindicatului şi un delegat al secţiei culturale a sfatului regional. Fiecare teatru poate participa la festivităţile Recoltei cu două spectacole — se înţelege, în cazul cînd valoarea lor artistică justifică alegerea —, după cum pot fi excluse cu totul din competiţie, în cazul cînd spectacolele prezentate nu îndrituesc reluarea lor pe scena Teatrului Tyl. Pentru a înlesni selecţionarea spectacolelor, vor putea fi organizate, de la caz la caz, Recolte la nivelul regional sau festivaluri interregionale (cuprinzînd 2—3 regiuni), ceea ce va permite o mai competentă triere a spectacolelor.

Recolta va fi organizată numai după încheierea stagiunii, astfel ca să se bucure de participarea tuturor oamenilor de teatru. Festivitatea va fi urmată de o conferinţă în cadrul căreia vor fi larg dezbătute rezultatele dobîndite. Ministerul îşi propune să organizeze, cu acest prilej, turnee ale unor ansambluri teatrale străine, pe care oamenii de teatru, reuniţi la Praga, să aibă prilejul să le vizioneze în număr cît mai mare.

Anglia

● Theatre Workshop a înregistrat un nou succes cu spectacolul pentru copii şi tineret : *Insula Comorilor*. Dramatizarea după celebrul roman al lui Stevenson este opera lui Joan Littlewood, conducătoarea companiei Theatre Workshop, care a asumat şi regia spectacolului.

● Compania de producţii teatrale Tennent a prezentat în regia lui Noel Willman (decoruri semnate de Anthony Holland) *Discipolul diavolului*. În rolul complex al lui Richard Dudgeon, spectatorii londonezi au avut prilejul să-l vadă pe Tyrone Power. În trecut, erou al multor comedioare de salon, realizate de cineaştii hollywoodieni cu minimum de efort artistic şi maximum de profit bănesc, Tyrone Power pare să încline acum spre o activitate cu preocupări autentic artistice. Oricum, critica înregistrează favorabil interpretarea dată de Power eroului piesei lui Shaw, relevînd că, deşi i-a imprimat pe alocuri o tonalitate romantică, nu l-a golit de esenţa lui şi a ştiut să alterneze fără efort accentele impetuoase, „rebele", cu cele melancolice, duioase.

R. P. Polonă

● Dintre ultimele premiere ale teatrelor poloneze, semnalăm : *Dragostea Anei* de J. Zawieyski (Teatrul Popular — Varşovia), *Două teatre* de J. Szariawski (Teatrul J. Slowacki-Cracovia), *Varşoviana* de Stanislaw Wyspianski şi *Filumena Marturano* de Eduardo De Filippo (Teatrul de Dramă-Czestochowa), *Doamna Ministru* de B. Nuşici şi *Întîlnirea de la Senlis* de J. Anouilh (Teatrul de Dramă-Gdansk), *Henric IV* de L. Pirandello (Teatrul Nou din Poznan), *Mătrăguna* de N. Machiavelli (Teatrul de Satiră-Poznan) şi *Marele premiu* de scriitorul bulgar Dmitrii Celeaş (Teatrul de Dramă din Torun).

Irlanda

● În mintea multora, epoca de glorie a artei teatrale irlandeze este strîns asociată cu mişcarea din jurul celebrului Abbey Theatre din Dublin şi mai ales cu activitatea lui de la începutul acestui secol. Prin contribuţia combinată a dramaturgilor, actorilor şi spectatorilor, acea perioadă a determinat renaşterea artei dramatice irlandeze. De Abbey Theatre sînt strîns legate numele unor dramaturgi ca Synge, Yeats, O'Casey şi ale unor actori ca F. I. McCormick şi Sara Allgood. Dar am greşi dacă, alături de acest părinte al teatrului irlandez, nu am aminti de mai tînărul dar deopotrivă de valorosul Dublin Gate Theatre, care cu vreo 18 ani în urmă a fost şi oaspetele Bucureştiului. Înfiinţată acum aproape trei decenii, de Michéal Mac Liammoir, în colaborare cu Hilton Edwads — şi astăzi încă animatorii ei —, această formaţie s-a impus în scurt timp ca una din cele mai interesante din Europa occidentală. Pe scena lui Dublin Gate Theatre, au avut loc, printre altele, premierele europene ale cîtorva piese de Thornton Wilder.

Astăzi, în viaţa teatrală a Dublinului semai poate observa încă un fenomen deosebit de interesant şi specific. Este vorba de mişcarea acelor "basement theatres" (textual : „teatre din subsoluri"), amenajate în garajele sau subsolurile vastelor locuinţe în stil georgian, care abundă la Dublin. Companii semiprofesionale — ai căror membri, pentru a-şi echilibra bugetul, activează şi pe alt tărîm — , aceste trupe prezintă piese de Brecht, Wilder, Sartre, Anouilh, Beckett, alternativ cu opere ale dramaturgilor irlandezi consacraţi de Abbey Theatre, sau cu lucrări din literatura dramatică clasică, engleză şi europeană. Printre cele mai renumite dintre aceste formaţii se numără Globe Theatre (instalat în dependinţele unei firme industriale) şi Pike Theatre, în a cărui sală cu 60 de locuri, amenajată într-un fost garaj de la periferia Dublinului, se prezintă *Aşteptîndu-l pe Godot* de S. Beckett, el însuşi irlandez de origine. Este una din lucrările cele mai controversate astăzi în Apus, pesemne pentru că, prin artificiozitatea construcţiei şi nebulozitatea tematicii, este un produs „reprezentativ" al dramaturgiei burgheze occidentale.

● Între 12—26 mai va avea loc, anul acesta, Festivalul Internaţional de Teatru de la Dublin. Programul prevede, în afară de participarea unor companii venite din toate colţurile lumii, organizarea unor spectacole de dansuri populare şi a unei expoziţii de teatru, precum şi reprezentaţii festive date de ansamblurile teatrale irlandeze.

R. P. F. Iugoslavia

● În editura iugoslavă „Kultura" a apărut recent o culegere a tragediilor lui Eschil. Traducătorul, comentatorul şi prefaţatorul volumului este scriitorul Miloş N Iurici.

Opera lui Eschil a mai cunoscut şi înaintea apariţiei acestui volum cîteva tălmăciri în limba sîrbă. Noua ediţie — după cum remarcă şi ziarul „Politika" — „oferă cititorului, pe lîngă o traducere de bună calitate, şi un comentariu substanţial".

● Teatrul de Dramă din Belgrad, sub conducerea lui Dinulovici, a efectuat un lung turneu în R. P. Bulgaria. Cu acest prilej, ansamblul iugoslav a prezentat un repertoriu variat, incluzînd — în afara unor piese clasice iugoslave : *Kralevo* de M. Kirlej, *Moştenitorul* de Dobriţa Krosici, *Popa Kira şi popa Spira* de Stefan Sremaţ ş.a. — o seamă de piese ale dramaturgiei clasice şi moderne străine. Dintre acestea, menţionăm : *Un post rentabil* de Ostrovski, *Trei surori*, *Ursul*, *Căsătoria* de Cehov, *Profesiunea doamnei Warren* de Shaw, o dramatizare după *Crimă şi pedeapsă* de Dostoievski, *Pălăria de pai* de Labiche, *Inspectorul de poliţie* de Priestley, *Omul cel bun din Sezuan* de Brecht, *Menajeria de sticlă* de Tennessee Williams şi altele.

Brazilia

● În luna iunie urmează să se deschidă la Sao Paolo o expoziţie universală de teatru, organizată de Institutul Internaţional de Teatru, sub auspiciile U.N.E.S.C.O.

Danemarca

● Dezvoltarea dramaturgiei daneze, după primul război mondial, se leagă strîns de numele lui Karl Erich Soya, care într-o bogată operă dramatică şi-a dezvăluit cu prisosinţă nu numai măiestria în construcţia dialogului şi abilitatea în conturarea conflictelor, ci mai ales, predilecţia pentru problemele realităţii, agerimea observaţiei, ascuţişul satiric. Pentru toate aceste calităţi, care nu de puţine ori au atras asupra scriitorului invectivele presei burgheze, reacţionare, cercurile largi de spectatori l-au calificat, ca o recunoaştere a virtuţilor sale artistice, „Shaw al Danemarcei".

Născut în 1896 dintr-o familie de profesori, Karl Erich Soya dobîndeşte o serioasă educaţie, mai ales pe linia ştiinţelor umaniste. In teatru debutează în 1927 cu piesa *Paraziţii* care, de altfel, îi prilejuieşte şi primul mare succes. *Paraziţii* demască cupiditatea şi rapacitatea burgheziei daneze, care-şi ascunde setea de glorie şi avuţie în spatele unui fals puritanism, venal însă şi făţarnic în esenţa lui.

Prima piesă a însemnat pentru Soya şi primul contact cu presa reacţionară, care a dezlănţuit împotriva dramaturgului o furibundă campanie. Dramaturgul nu s-a lăsat impresionat de această organizată acţiune a presei. El şi-a continuat neobosit activitatea creatoare. Comedia *Umbabumba* şi altele, scrise înaintea celui de al doilea război mondial, s-au jucat cu mare succes pe aproape toate scenele daneze, ca şi pe multe scene din ţările scandinave.

După război, în anul 1947, este reprezentată drama *După*, în care autorul condamnă cu asprime pe aceia care, în anii ocupaţiei naziste, au fraternizat cu inamicul, trădîndu-şi patria. În 1950, Soya termină o nouă comedie *Leul incorsetat*, pe care criticul S. M. Kristensen a caracterizat-o drept „o discuţie teatralizată asupra drumurilor de dezvoltare ale patriei în perioada postbelică".

De curînd s-a prezentat, în premieră, la Teatrul din Odensee ultima piesă a lui Karl Erich Soya, *O noapte de vară*, reluată apoi de Teatrul Popular din Copenhaga.

tribuna cititorului

O „criză a repertoriului"?

Într-o scrisoare trimisă redacţiei revistei noastre, profesorul *Daniel Constantinescu* din Oraşul Stalin discută cu pasiune problematica repertoriului teatrului nostru contemporan, polemizînd vehement cu acele glasuri care proclamă făţiş sau insinuant o aşa-zisă „criză a repertoriului".

„Dramaturgii noştri atacă probleme variate şi lucrează cu o intensitate pe care nimeni nu este îndreptăţit s-o stigmatizeze. Viaţa cu nenumăratele ei transformări şi oamenii zilelor noastre furnizează material bogat şi preţios concretizat într-o serie de lucrări dramatice de autentică valoare".

Scrisoarea consideră ca o realitate de netăgăduit progresele dramaturgiei noastre axate pe drumul realismului socialist şi enumără succint cîteva din succesele recente ale repertoriului autohton, ca *Ziariştii* de Al. Mirodan, *Citadela sfărîmată* de Horia Lovinescu etc.

Declarîndu-se totalmente de acord cu ipotezele expuse de maestrul Ion Finteşteanu în articolul său din revista „Teatrul" nr. 2/1957 care înfăţişa cîteva motive ale absenţei unor piese originale pe prima noastră scenă, corespondentul nostru scrie:

„Dacă există explicaţia acestei stări de lucru, prin teama regizorilor de răspundere faţă de materialul contemporan aceasta nu înseamnă totuşi că ne aflăm într-o criză a repertoriului. Decada dramaturgiei originale prezentată de teatrele dramatice din regiuni a scos în evidenţă nu o criză a repertoriului ci dimpotrivă succesele dramaturgiei originale, succesele repertoriului autohton în lupta pentru un text bogat în idei şi de o mare forţă artistică".

În continuarea scrisorii, profesorul Daniel Constantinescu se declară în dezacord cu punctul de vedere al maestrului Ion Finteşteanu care preconiza modelarea repertoriului după profilul clasic al Teatrului Naţional şi posibilităţile actorului:

„Socotim că repertoriul oricărui teatru din ţară, nu numai al Teatrului Naţional din Bucureşti, trebuie să fie alcătuit în funcţie de sarcina permanent valabilă a teatrului de a educa pe cei care construiesc o viaţă nouă şi fericită. Repertoriul oglindeşte maturitatea unui colectiv artistic dintr-un teatru arătînd totodată şi modul în care acest colectiv şi-a înţeles misiunea socială".

Corespondentul nostru se întreabă ce anume vrea să spună maestrul Ion Finteşteanu prin afirmaţia sa că „marii noştri actori n-au fost şi nu sînt puşi în valoare de repertoriul actual".

Arătînd fugitiv o seamă de creaţii actoriceşti în piese contemporane care infirmă această părere, scrisoarea arată:

„Însuşi maestrul Ion Finteşteanu a realizat o mare creaţie în interpretarea lui Grigore Dragomirescu (avocatul pensionar din *Citadela sfărîmată).* În rolul savantei, artista poporului Lucia Sturdza Bulandra a obţinut un mare succes. O întruchipare de neuitat a rămas şi realizarea regretatei Sonia Cluceru în rolul moaşei Anicuţa Droboţel în piesa *Oameni de azi* de Lucia Demetrius. Asemenea exemple sînt nenumărate".

În concluzie, autorul scrisorii consideră ideea unei crize a repertoriului falsă şi iluzorie. Avînd dreptate în luarea de poziţie faţă de aşa-zisa criză, profesorul Daniel Constantinescu trebuia totuşi să remarce că în repertoriul teatrelor noastre există totuşi carenţe serioase în promovarea unor piese ale dramaturgiei contemporane şi că se resimte încă lipsa acelor piese mari, generoase, profund umane, aşteptate de publicul spectator, inclusiv de corespondentul nostru, care se arată a fi un înflăcărat iubitor al teatrului contemporan.

calendar

Petre G. Liciu, una din cele mai proeminente figuri ale primei noastre scene de la începutul secolului al XX-lea, s-a născut la Focşani, la 19 martie 1871, ca fiu al lui Gheorghe Liciu, consilier la Înalta Curte de Casaţie, şi al Elisabetei, născută Hociung.

Studiile şi le-a făcut, pe rînd, în oraşul natal, apoi la Liceul Naţional din Iaşi, urmînd cursurile Universităţii din Iaşi şi Bucureşti.

La 13 ani îşi făcuse o scenă în curtea părintească de la Iaşi şi-şi compusese o trupă cu care juca mici comedii. Mulţi din colegii săi de atunci au devenit mai tîrziu actori: State Dragomir, Vlad Cuzinschi, Penel, P. I. Sturdza şi M. N. Belador. Paralel cu studiile la Universitatea din Iaşi s-a înscris la Conservator în clasa lui Mihail Galino, dar din pricina unui conflict familial îşi pierde anul.

În 1890 vine la Bucureşti, urmează cursurile Conservatorului, pe care le termină în 1893, avînd ca profesor pe Ştefan Vellescu, timp în care a jucat la Teatrul Naţional ca elev onorific, iar din 1892, pe baza unui angajament cu contract. În 1893 pleacă la Paris cu o bursă din partea statului, de unde se reîntoarce în 1896 şi debutează cu piesa lui Jules Lemaître: *Iertarea*, alături de Aristizza Romanescu şi Constanţa Gănescu-Demetriade.

De la începutul carierei sale artistice, Petre Liciu se afirmă ca o mare personalitate, contribuind cu talentul şi cultura sa la dezvoltarea teatrului romînesc. Comic şi artist de compoziţie de înaltă valoare, Petre Liciu a creat roluri devenite clasice în interpretarea sa: Isidor Lechat din *Banii*, Don Cesar din *Ruy Blas*, Shylock din *Neguţătorul din Veneţia*, Hlestakov din *Revizorul* lui Gogol, Ştefăniţă Vodă din *Viforul* lui Delavrancea şi alte nenumărate roluri dintr-un repertoriu foarte vast.

În decembrie 1906, C. I. Nottara şi Petre Liciu părăsesc vremelnic Teatrul Naţional, alcătuindu-şi o trupă independentă. La sfîrşitul anului 1907, Petre Liciu se reîntoarce la Teatrul Naţional, pe care nu-l mai părăseşte pînă la sfîrşitul vieţii. Moare la 1 aprilie 1912 în vîrstă de 41 de ani.

Prin *„Legea din 6 aprilie 1877 pentru organizarea şi administrarea Teatrelor din Romînia“* s-au pus capăt concesiunilor Teatrului Naţional din Bucureşti.

Pînă la acea dată, Teatrul Naţional avea un „director general“ sau „comisar general“ şi „un comitet teatral“, format din trei, mai tîrziu cinci membri, şi două trupe, una romînească şi alta străină (de vodeviluri, operetă sau operă).

Prin proiectul lui Petre Grădişteanu, alcătuit la sugestiile lui Ion Ghica şi ale actorului Costache Dimitriade, s-a promulgat „Legea din 6 aprilie 1877 pentru organizarea şi administrarea Teatrelor din Romînia“, dîndu-se, după modelul Comediei Franceze, o nouă organizare Teatrului Naţional din Bucureşti. Acest proiect de lege a fost votat la 4 martie 1877, în Adunarea deputaţilor, sub preşedinţia lui C. A. Rosetti, iar la Senat, în 17 martie.

La 30 martie 1877, prin lege şi regulament, s-a constituit „Societatea dramatică cu scopul formării unei şcoli pentru cultură dramatică în toate ramurile ei“. Această „Societate dramatică“ cuprindea în sînul ei „societari“, „gagişti“ şi „elevi“. După noua lege, Teatrul Naţional era administrat de o direcţie alcătuită dintr-un director general şi un comitet al teatrelor, compus din şase membri numiţi de domnitor după recomandaţia Ministerului Instrucţiunii Publice şi al Cultelor. Din primul comitet al teatrelor au făcut parte Ion Ghica (care era şi director general al teatrelor), George Sion, C. I. Stăncescu, Petre Grădişteanu, Ed. Wachman şi Al. Băicoianu. Prima şedinţă a comitetului a avut loc la 23 iunie (4 august) 1877, pentru a se alege, după indicaţiile regulamentului, primii opt societari : Eufrosina Popescu, Matei Millo, C. Dimitriade, Maria Flechtenmacher, Maria Vassilescu, Ana Popescu, Ioan Christescu şi Şt. Iulian. Alţi societari aleşi în aceeaşi perioadă au fost : Ana Dăescu, Ioan Panu, P. Vellescu, Irina Poenaru, M. I. Mateescu, Aristizza Romanescu, Teodora Pătraşcu şi Aneta Florescu. Gagişti au fost admişi : N. Petreanu, V. Freiwald, N. Hagiescu, Amelia Welner-Nottara, N. Dimitriu-Campianu şi P. Ionescu. Printre elevii „Societăţii dramatice" figurau : N. Gărdescu, C. I. Nottara, G. Dimitrescu, I. Vassilescu, Al. G. Nottara (un văr al lui C. I. Nottara, care a jucat cu numele de Vernescu), C. T. Sergescu şi surorile Clotilda, Adela şi Eugenia Ademollo.

În 1892, sub ministeriatul lui V. A. Urechiă, prima lege a teatrelor din 1877 a suferit unele schimbări în legătură cu pensionarea actorilor, iar mai tîrziu, legea a mai suferit şi alte modificări pînă la desfiinţarea acestei Societăţi dramatice (1929).

BIBLIOTECA INSTITUTULUI DE ISTORIA ARTEI

BIBLIOTECA ACADEMIEI REPUBLICII POPULARE ROMÎNE

REDACȚIA ȘI ADMINISTRAȚIA:
Str. Const. Mille nr. 5—7—9—București
Tel. 4.35.58

Abonamentele se fac prin factorii poștali
și oficiile poștale din întreaga țară

PREȚUL UNUI ABONAMENT
15 lei pe trei luni, 30 lei pe șase luni, 60 lei pe un an

Intreprinderea Poligrafică nr. 2
strada Brezoianu nr. 23—25, București, c. 658